

34.53.7.605-1-4

Б. ЯВОРСКИЙ.

СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЪЧИ.

Материалы и Замѣтки.



ЧАСТЬ I

Заказ № 179-4 Пор. № 23.

Книга имеет: 48 стр. иллюстр.
. табл. карт.

ной ръчи.

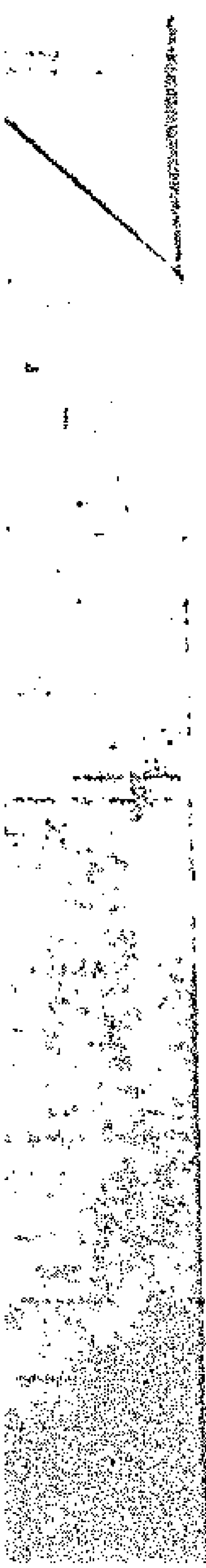
Примечания:

изучено в один корешок

Расписка отн. за подгот. и перепл.

Зак. 8801 18-11-68





34.53.7.605-1-4

Б. ЯВОРСКИЙ

СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ.

Материалы и Замѣтки.



ЧАСТЬ I

Звуковая область музыкальной речи.



ГЛАВА I.

Матеріаль и законы музыкальной рѣчи.

Всякое проявленіе жизни можетъ служить содержаніемъ человѣческой рѣчи, которая имѣетъ два вида—звуковой и пластическій.

Музыкальная рѣчь, одна изъ составныхъ частей звуковой рѣчи, черпаетъ свой матеріаль и законы изъ той же жизни, проявленіемъ которой она является.

Матеріаломъ, изъ котораго создается музыкальная рѣчь, является **звукъ** в **времени**.

Звукъ.

Сущность звука, его составъ и взаимоотношенія звуковъ между собою еще не найдены.

Изученіе ограничивается составомъ одного звука, производимаго мертвымъ тѣломъ (струной камертономъ и т. п.), и построениемъ ряда звуковъ на основаніи математическихъ отвлеченныхъ вычисленій, а не на основаніи соотношеній и взаимодействій звуковъ живыхъ, производимыхъ живыми существами.

Звукъ производитъ самое разнообразное впечатлѣніе въ зависимости отъ условій его воспроизведенія.

Первое впечатлѣніе, которое производитъ звукъ, есть **высота** звука, его **окраска** (тембръ) и **видъ** самого звука—его **ласность** (звучаніе на опредѣленную ласную, которой можетъ предшествовать *согласная*), или **безласность**.

Второе впечатлѣніе есть **сила** звука, **способъ его воспроизведенія** (*legato*—постепенное незамѣтное воспроизведеніе и исчезновеніе отдѣльнаго звука, *non legato*—опредѣленное, точное по моменту начало и конецъ звука и *staccato*—толчкообразное начало и конецъ звука) и **держанія** (ровный, постепенно видоизмѣняющійся, прерывистый и т. п.)

Время.

Музыкальная рѣчь является не памятникомъ протекшей жизни, а проявленіемъ самой жизни, жизни совершающейся, слѣдовательно длящейся во времени, и время, необходимое условіе всякаго существованія, является второй составной частью музыкальной рѣчи.

Законы

Законами, располагающими звуки во времени, являются **законы отношеній и распределенія**.

Отношенія.

Отношеніе есть результатъ, полученный отъ сравненія величинъ однородныхъ. Отношенія бываютъ двоякаго рода:

прямое.

1) **прямое отношеніе** (аналогія, подобіе, періодичность)—послѣдованіе явленій или отношеній

а) **простая періодичность**

напр. *a, a, a, a*.

б) **двойная періодичность**—періодичность совокупности разныхъ явленій или отношеній

напр. *aa, aa, aa*.

обратное

2) **обратное отношеніе**—симметрія, соотношеніе въ порядкѣ, при которомъ крайнему соотвѣтствуетъ крайнее, среднему среднее

а) **простая симметрія**

напр. *aa—aa*.

б) **двойная симметрія**—симметрія меньшей симметріи

напр. *(aa—aa) (aa—aa)*.

Всякое прямое соотношеніе со своимъ обратнымъ составляетъ самодовлѣющую форму.

Примѣненіе соотношеній:

Отношенія по величинѣ представляютъ слѣдующіе случаи:

по величинѣ.

1) Равенство,

2) Отношенія арифметическія,

$\begin{cases} > \\ < \end{cases}$ одна величина больше или меньше другой на какую нибудь величину.

3) отношенія геометрическія,

одна величина:

а) больше или меньше другой вдвое, втрое и т. д.

б) относится къ другой такъ, какъ взаимнопростыя числа (2 къ 3, 3 къ 2, 3 къ 4 и т. д.)

Отношенія по зависимости (дѣйствія отъ противодѣйствія, цѣлаго отъ частей, слѣдствія отъ причинъ и т. п.) подчиняются закону равенства противодѣйствія дѣйствию и кратности цѣлаго частямъ. по зависимости.

Распределенія могутъ быть или простыя (сопоставленіе и соединенія) или подчиняющіяся опредѣленному взаимоотношенію (пропорціональность и прогрессія). Распределенія.

I. Сопоставленіе можетъ быть двоякое:

сопоставленіе.

1) сопоставленіе явленія или отношенія съ самимъ собой,

2) сопоставленіе различныхъ явленій или отношеній.

II. Соединеніе есть приведеніе въ извѣстный порядокъ опредѣленнаго числа элементовъ и имѣетъ три вида: соединенія.

1) Размѣщеніе—соединеніе изъ опредѣленнаго числа элементовъ въ опредѣленномъ порядкѣ

напр. размѣщеніе изъ трехъ элементовъ a, b и c по два: ab, ba, ac, ca, bc, cb .

Число размѣщеній изъ m элементовъ по n равняется произведенію n послѣдовательныхъ уменьшающихся чиселъ, начиная съ m .

2) перестановка—соединеніе изъ всѣхъ данныхъ элементовъ въ опредѣленномъ порядкѣ

напр. перестановка изъ трехъ элементовъ a, b, c : $abc, bac, cab, cba, bac, cba$.

Число перестановокъ изъ m элементовъ равно произведенію m первыхъ чиселъ.

Когда нѣкоторые изъ данныхъ элементовъ равны, то перестановки называются перестановками съ повтореніями

напр. $aaaa, aaba, abaa, baaa$.

3) сочетаніе—соединеніе изъ опредѣленнаго числа элементовъ независимо отъ порядка этихъ элементовъ

напр. сочетаніе изъ трехъ элементовъ a, b и c по два: ab, ac, bc .

Число сочетаній изъ m элементовъ по n равняется произведенію n послѣдовательныхъ уменьшающихся чиселъ начиная съ m , дѣленному на произведеніе первыхъ n чиселъ.

III. Пропорціональность есть равенство двухъ отношеній (арифметическихъ или пропорцій геометрическихъ).

Всякая пропорція имѣетъ восемь видовъ.

Въ арифметической пропорціи сумма крайнихъ членовъ равна суммѣ среднихъ. Арифметическая середина есть такая средняя величина, которая получается отъ дѣленія суммы данныхъ величинъ на число ихъ.

Въ геометрической пропорціи произведеніе крайнихъ членовъ равно произведенію среднихъ.

Обратной пропорціей называется обращеніе данной.

Данная пропорція со своей обратной составляетъ самодовлѣющую форму.

прогрессія.

IV. Прогрессія есть неравенство ряда величинъ, построенное по определенному принципу.

Принципъ можетъ состоять въ томъ, что каждая послѣдующая величина ряда получается изъ предыдущей:

1) прикладывая къ ней одно и тоже количество (разность прогрессіи)—арифметическая прогрессія.

2) черезъ умноженіе на одно и тоже количество (знаменатель прогрессіи)—геометрическая прогрессія.

Когда абсолютная величина членовъ прогрессіи возрастаетъ, то прогрессія возрастающая, когда эта величина уменьшается—убывающая.

Обратной прогрессіей называется обращеніе данной, причемъ изъ убывающей получается возрастающая и наоборотъ.

Первоначальная прогрессія со своей обратной составляетъ самодовлѣющую форму.

Такую-же форму представляетъ прогрессія доведенная до единицы отношенія.

Сумма членовъ арифметической прогрессіи, равноотстоящихъ отъ начала и конца ея, есть величина постоянная (равна суммѣ перваго и послѣдняго членовъ).

Сумма всѣхъ членовъ арифметической прогрессіи равна суммѣ крайнихъ членовъ, умноженной на половину числа членовъ.

Сумма всѣхъ членовъ геометрической прогрессіи равняется дроби, числитель которой есть разность между произведеніемъ послѣдняго члена на знаменателя и первымъ членомъ, а знаменатель есть знаменатель прогрессіи безъ единицы.

Убывающая прогрессія, продолжающаяся до бесконечности, называется бесконечно убывающей и составляетъ самодовлѣющую форму.

Сумма ея членовъ равна первому члену, дѣленному на единицу безъ знаменателя.



ГЛАВА II.

Примѣненіе отношеній къ звуку и времени.

Примѣненіе отношеній къ звуку.

Соотношеніе по высотѣ.

Точно опредѣленныхъ звуковъ нѣтъ, существуетъ только отношеніе между звуками; въ звуковой рѣчи до сихъ поръ опредѣлено двѣнадцать типовъ такихъ отношеній, на которыхъ основана температура музыкальнаго строя, но несомнѣнно, что будущія изысканія установятъ большее количество типовъ отношеній.

Эти двѣнадцать типовъ при одномъ данномъ реальномъ звуковомъ отношеніи даютъ двѣнадцать опредѣленныхъ звуковъ; опредѣленность эта находится въ зависимости отъ этнографическихъ условій—отношенія общи всѣмъ народамъ, но у каждаго народа каждое отношеніе реализуется согласно его физической организации; кромѣ того каждый типъ различно выполняется при различныхъ условіяхъ даже въ одномъ цѣломъ.

Каждый изъ этихъ двѣнадцати звуковъ въ зависимости отъ причины своего возникновенія производитъ впечатлѣніе болѣе или менѣе высокаго или низкаго, такихъ различныхъ высотъ каждаго звука въ звуковой рѣчи употребительно при близительно восьми (система октавъ).

Звуковыя отношенія принято измѣрять условнымъ наименьшимъ типомъ отношенія—полутонъ; абсолютная величина отношенія полутона бываетъ различна, но самъ типъ взятъ какъ понятіе. Наибольшимъ отношеніемъ будетъ отношеніе звука къ своей октавѣ—отношеніе двѣнадцати полутоновъ, остальные отношенія полагаются по величинѣ между этими двумя отношеніями:

0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Перемену звуковыхъ отношеній, т. е. слѣдованіе каждаго звука, сознаніе воспринимаетъ самостоятельно и такихъ одновременныхъ самостоятельныхъ слѣдованій столько, сколько звуковъ одновременно воспринимаетъ сознаніе. Звуковая нить каждаго такого слѣдованія изъ звука въ звукъ называется голосомъ. При одновременной наличности нѣсколькихъ голосовъ они дѣлятся сообразно своему расположенію на крайніе (верхній и нижній) и средніе.

Соотношеніе звуковъ по ихъ взаимодействию.

Среди двѣнадцати звуковыхъ отношеній есть одно—основное, въ зависимости отъ котораго находятся всѣ остальные отношенія—это отношеніе звуковъ на разстояніи шести полутоновъ (уменьшенная квинта, увеличенная кварта, тритонъ, средневѣковое *diabolus in musica*).

Шестиполутоновое отношеніе является неустойчивымъ, тяготящимъ къ переходу противоположнымъ (сходящимся или расходящимся) движеніемъ въ ближайшее устойчивое отношеніе:

1) четырехъ полутоновъ (большая терція) при сходящемся тяготѣніи, или 2) восьми полутоновъ (малая секста) при расходящемся; при чемъ переходъ совершается въ звукъ, находящійся съ исходнымъ неустойчивымъ звукомъ въ отношеніи одного полутона (малая секунда, ея обращеніе—отношеніе одиннадцати полутоновъ—большая септима). Неустойчивый звукъ съ расходящимъ его устойчивымъ называются сопряженными звуками.

Неустойчивый звукъ съ несопряженнымъ устойчивымъ образуетъ отношеніе пяти полутоновъ (кварта) при сходящемся тяготѣніи и семи полутоновъ (квинта) при расходящемся. Прибавивъ къ имѣющимся уже отношеніямъ отношеніе каждаго звука къ самому себѣ на той-же высотѣ (о-чистая прима) или на октаву (12-чистая октава), получается восемь отношеній:

0 или 12, 6, 4 и 8, 1 и 11, 5 и 7.

Двѣнадцать типовъ звуковыхъ отношеній.

Система октавъ.

Наименьший типъ отношенія-полутонъ.

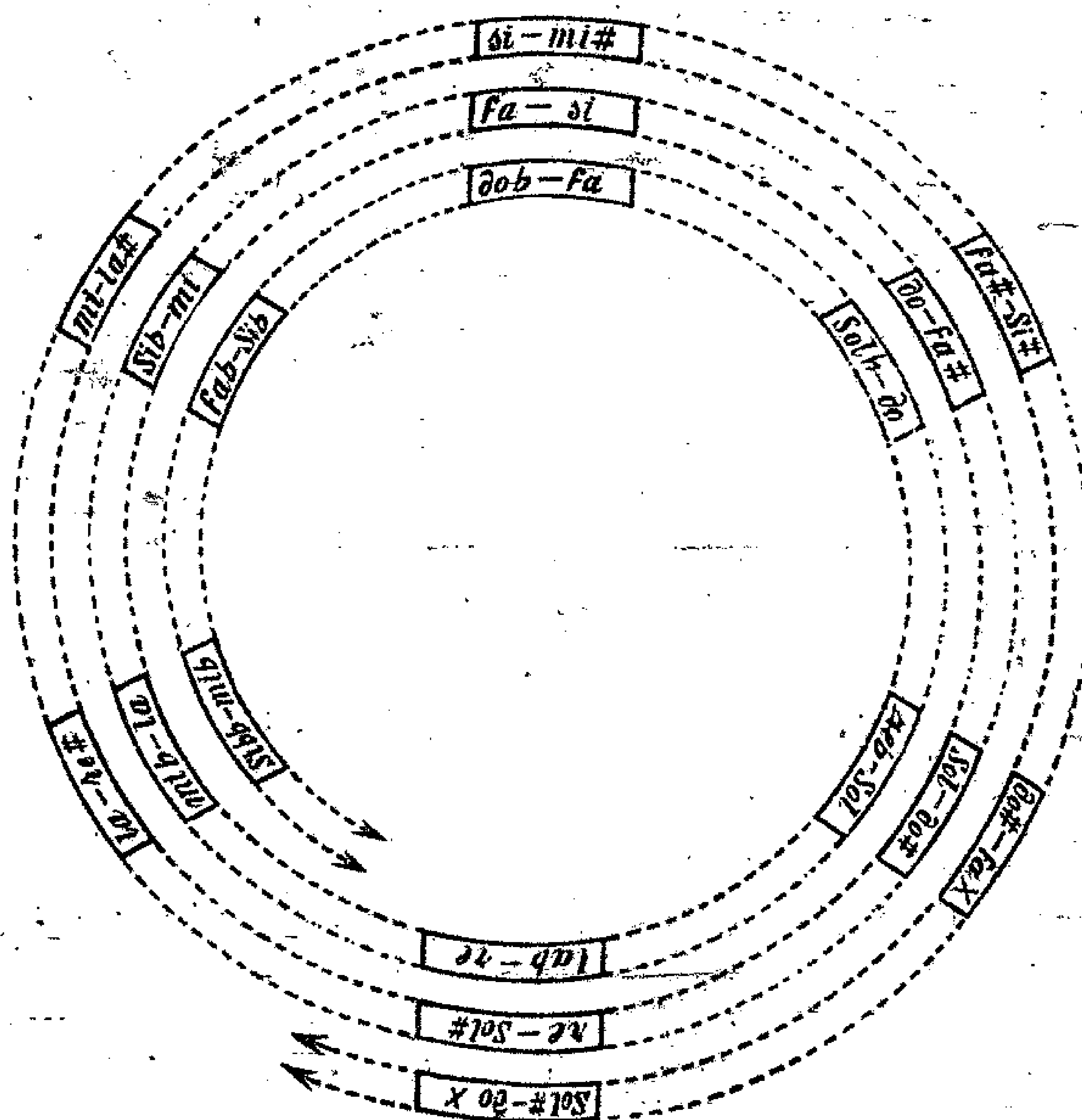
Голосъ.

Основное звуковое отношеніе и его обратное тяготѣніе. Единичная тритонная система.

Всѣ эти отношенія, объединенныя обратнымъ тяготѣнiемъ (симметрия тяготѣнiя) звуковъ ихъ составляющихъ, образуютъ стройное законченное цѣлое—единичную тритонную систему—основное проявленiе тяготѣнiя и равновѣсiя въ музыкальной рѣчи.

Звуковая область.

Превративъ устойчивые звуки единичной системы въ неустойчивые, добавивъ ихъ неустойчивыя отношенiя, и постуная такъ и съ послѣдующими устойчивыми, получается спиральная схема шестиполутоновыхъ отношенiй.



Изъ этой схемы слѣдуетъ, что:

Обще-звуковое соотношенiе.

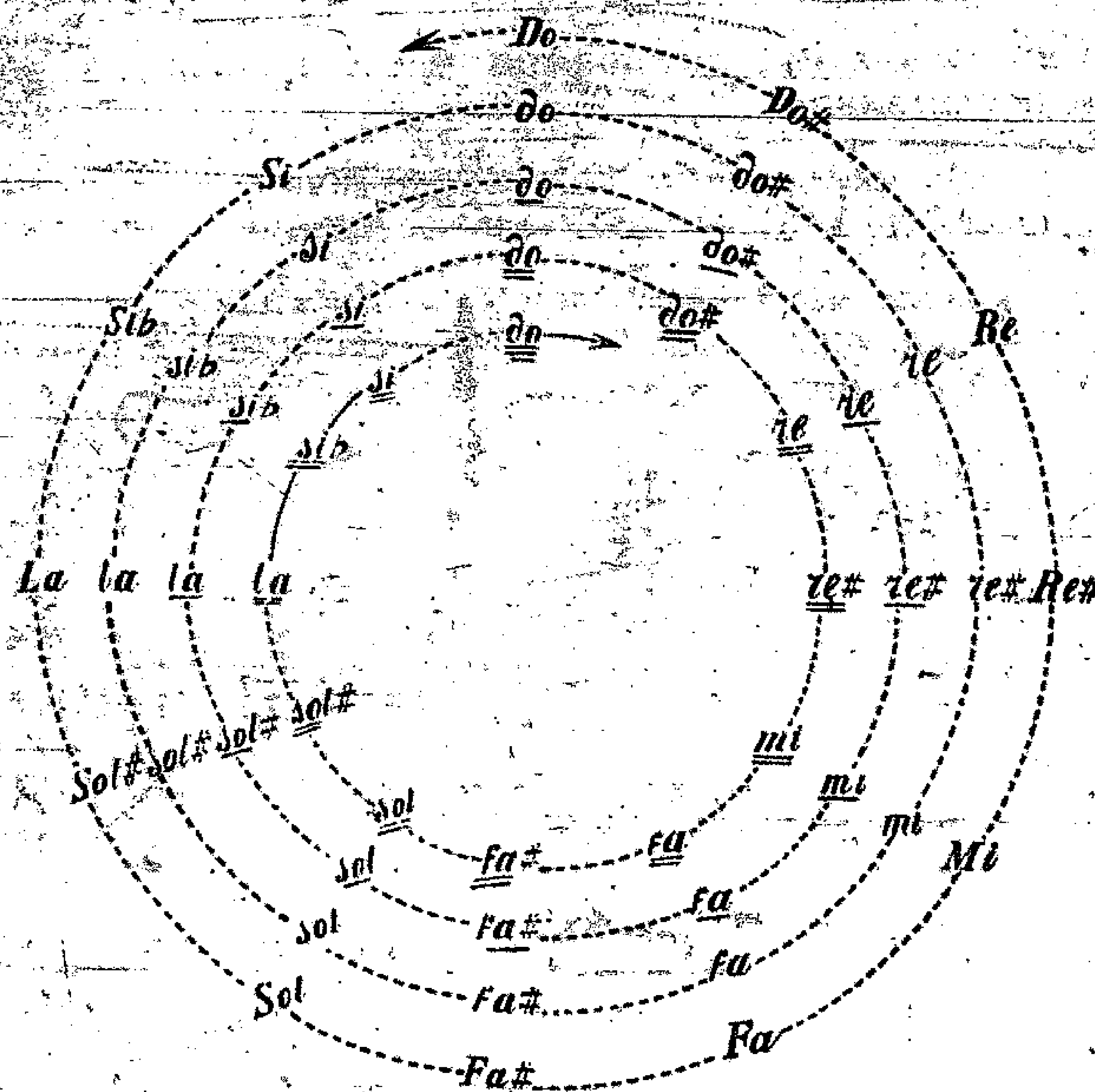
1) въ звуковой области нѣтъ абсолютной устойчивости, а существуетъ определенное стремленiе неустойчивыхъ отношенiй;

2) звуки нашей музыкальной рѣчи образуютъ шесть типовъ шестиполутоновыхъ отношенiй (каждый типъ двойной—сходящiйся и расходящiйся);

3) если временно сосредоточить вниманiе на одномъ неустойчивомъ отношенiи и его тяготѣнiи, то получается относительная только устойчивость этого участка общей звуковой области (единичная система, состоящая изъ звуковъ трехъ неустойчивыхъ отношенiй);

4) каждый звукъ является устойчивымъ или неустойчивымъ въ зависимости отъ того, встрѣчается-ли онъ или нѣтъ въ рѣчи со звукомъ, съ которымъ онъ составляетъ неустойчивое отношенiе.

Въ порядкѣ постепенной высоты звуки могутъ быть расположены тоже въ видѣ спирали.



Отъ соединенія двухъ или болѣе системъ образуются звуковыя системы высшаго порядка—лады. Среди этихъ соединеній одно—соединеніе двухъ системъ одинаковаго направленія тяготѣнія и находящихся въ отношеніи одного полутона—не образуетъ лада (соединеніе системъ), а образуетъ систему—двойную тритонную систему—съ четырьмя неустойчивыми звуками и двумя устойчивыми, состоящую изъ звуковъ четырехъ неустойчивыхъ отношеній. При такомъ соединеніи двухъ единичныхъ системъ два устоя превращаются въ неустой, встрѣчаясь въ другой системѣ съ своими шестиполутоновыми отношеніями.

Двойная (тритонная) система.

Въ этой двойной системѣ получаютъ остальные четыре типа отношенія. Устой образуетъ отношеніе трехъ полутоновъ (малая терція) при сходящемся тяготѣніи и девяти полутоновъ (большая секста) при расходящемся; крайній неустой со своимъ сопряженнымъ устоемъ образуетъ отношеніе двухъ полутоновъ (большая секунда, въ обращеніи малая сентима).

Изъ сравненія единичной и двойной системъ слѣдуетъ:

- 1) Устойчивы отношенія малыхъ и большихъ терцій и секстъ (образованныя устойчивыми звуками), прима и октава.
- 2) Присутствіе въ рѣчи отношеній малыхъ и большихъ секундъ и септимъ доказываетъ, что одинъ или оба звука ихъ составляющіе неустойчивы.

При соединеніи системъ—единичныхъ и двойныхъ—подъ условіемъ сохраненія за устойчивыми звуками ихъ устойчивости, образуются лады—мажорный, минорный, увеличенный, въ которыхъ системы сплочены обратными тяготѣніями общихъ устоевъ, и мажоро-минорный. Между крайними устоями мажорнаго, минорнаго и мажоро-минорнаго ладовъ образуется новое устойчивое отношеніе семи полутоновъ (чистая квинта и ея обращеніе—отношеніе пяти полутоновъ, чистая кварта).

Лады.

Всѣ остальные соединенія системъ образуютъ лады неустойчивые, въ которыхъ устой въ свою очередь обладаютъ тяготѣніемъ, не находящимъ исхода.

20329

Примѣненіе отношеній къ времени.

Всякое явленіе въ музыкальной рѣчи продолжается нѣкоторое время.

Непрерывнымъ условіемъ воспріятія времени является отношеніе между временными длительностями.

Метръ.

Абсолютная продолжительность во времени какъ всей музыкальной рѣчи, такъ и всѣхъ ея частей до отдѣльных звуковъ включительно называется метромъ.

Наибольшее протяженіе непрерывной связной музыкальной рѣчи соотвѣтствуетъ наибольшей продолжительности дыханія живого существа и наибольшей продолжительности основной единицы его непрерывнаго сознанія.

Наименьшее протяженіе связной рѣчи соотвѣтствуетъ наименьшей продолжительности дыханія и единицы сознанія.

Какъ наибольшая, такъ и наименьшая длительности доступны выполнению или воспріятію не всякаго, такъ какъ требуютъ особой одаренности и развитія, поэтому обыкновенными протяженіями непрерывнаго связнаго цѣлаго являются среднія длительности.

Метрическая доля.

Длительность, являющаяся общимъ наибольшимъ дѣлителемъ длительностей связныхъ частей даннаго музыкальнаго произведенія, называется метрической долей. Самое музыкальное произведеніе, составленное изъ связныхъ частей, должно быть по длительности равно наименьшему кратному длительностей этихъ связныхъ частей (наименьшее кратное не можетъ быть въ данномъ случаѣ меньше суммы связныхъ частей) или вообще должно быть кратно длительностямъ этихъ частей.

Ритмъ.

Соотношеніе длительностей всѣхъ частей музыкальнаго произведенія до соотношенія отдѣльных звуковъ между собою включительно образуетъ ритмъ. Основнымъ соотношеніемъ считается равенство частей между собой, затѣмъ слѣдуютъ ритмическія соотношенія *простыя* (вдвое, втрое и т. д.) и *составныя* (два къ тремъ, три къ четыремъ и т. д.). Соединеніе разноритмическихъ построеній должно имѣть слѣдствіемъ построеніе, ритмъ котораго есть отношеніе ритмовъ *неразритмическихъ* предыдущихъ построеній.

Метрико-ритмическое построеніе.

Музыкальная рѣчь въ своемъ цѣломъ можетъ быть составлена изъ связныхъ частей одинаковаго или разнаго метрическаго и ритмическаго построенія; при этомъ можетъ быть четыре случая соединенія построеній:

- 1) равнометричныхъ и равноритмическихъ,
- 2) равнометричныхъ и разноритмическихъ,
- 3) разнометричныхъ и равноритмическихъ,
- 4) разнометричныхъ и разноритмическихъ,

Художественная сторона метрическаго и ритмическаго построенія музыкальнаго произведенія зависитъ отъ логическаго соединенія такихъ равно и разнометричныхъ и ритмическихъ частей.



20329

1908

34. 53. 7. 605 1/2

Б. ЯВОРСКИЙ

СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЪЧИ.

Материалы и Замѣтки.

ЧАСТЬ II

Системныя и ладовыя тяготѣнія во времени—

ИНТОНАЦІЯ (оборотъ).



МОСКВА,



Тип. Г. АРАЛОВА, уг. Леонтьевск. пер.



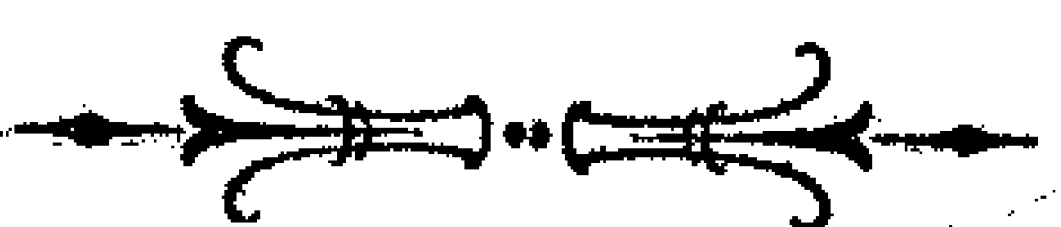
1908 г.

О г л а в л е н і е:

- Главы:
- I. Интонаціи простыя и производныя.
 - II. Метръ и ритмъ въ интонаціи.
 - III. Интонаціи тритонныхъ системъ.
 - IV. Междусистемныя (ложныя) ладовыя интонаціи.
 - V. Одновременное соединеніе интонацій различныхъ системъ въ одномъ голосѣ.
 - VI. Обороты въ ладахъ.
 - VII. Голосоведеніе въ интонаціяхъ и оборотахъ.
 - VIII. Особые виды интонацій (оборотовъ).
 - IX. Тематическая сторона интонацій (оборота).
 - X. Прибавленіе (фразировка интонацій, оборотовъ. и т. п.).



ГЛАВА I.
Интонациі простыя и производныя.



Взаимоотношеніе послѣдовательно взятыхъ звуковъ, объединенныхъ определеннымъ звуковымъ тяготѣніемъ (системой, ладомъ).

Интонація.

Наименьшей основной звуковой формой во времени является сопоставленіе двухъ различныхъ по тяготѣнію звуковъ (или моментовъ) тритонной системы — интонація, выразительность рѣчи, передача ея смысла и характера.

Двучастность ея.

По своему происхожденію интонація двучастна, причемъ вторая часть играетъ рѣшающее значеніе по опредѣленію логическаго значенія самой интонаціи. Части сопоставленія, составляющаго интонацію, называются:

первая часть — предъиктъ

вторая рѣшающая часть — иктъ.

Примѣчаніе. Лига — показатель протяженія интонаціи; тавтограмма — показатель конца предъикта и начала икта интонаціи.

Одночастность.

При ясномъ звуковомъ тяготѣніи возможно существованіе одночастной интонаціи, представляющей одинъ моментъ звуковаго тяготѣнія.

Виды интонацій.

Два вида двучастныхъ интонацій.

Устойчивая интонація (+) — движеніе въ сторону разрѣшенія — сопоставленіе неустоя съ устоемъ:

а) его разрѣшающимъ сопряженнымъ,

Неустойчивая интонація (—) — движеніе въ сторону противоположную разрѣшенію — сопоставленіе устоя съ неустоемъ:

а) сопряженнымъ,

(сопряженная или простая интонація 1-го рода)

б) несопряженнымъ той-же системы,

б) несопряженнымъ той-же системы,

(несопряженная или простая интонація 2-го рода)

в) другой системы (слабая интонація)

в) другой системы.

(междусистемная или простая интонація 3-го рода)

Два вида одночастныхъ интонацій.

Одночастныя интонаціи могутъ быть также устойчивы или неустойчивы и могутъ состоять какъ изъ одного звука, такъ и изъ сопоставленія звуковъ одинаковаго звуковаго тяготѣнія.

Производныя интонаціи.

Производныя интонаціи.

Сложныя.

I. Сложныя интонаціи — соединеніе (двухъ или болѣе) интонацій одного вида (устойчивыхъ съ устойчивыми, неустойчивыхъ съ неустойчивыми) одной системы:

а) съ одинаковымъ неустоемъ и различными устоями,

б) съ различными неустоями и { 1) одинаковымъ устоемъ,
2) различными устоями.

Составныя.

II. Составныя интонаціи — соединеніе интонацій одного вида различныхъ системъ:

а) съ одинаковымъ устоемъ { при различныхъ неустояхъ.
б) съ различными устоями

Составныя интонаціи представляютъ сопоставленіе трехъ моментовъ ладоваго тяготѣнія.

Наступленіе икта въ составныхъ интонаціяхъ опредѣляется:

1) въ ладахъ, въ которыхъ имѣются вводные тона — появленіемъ вводнаго тона или его разрѣшеніемъ (причемъ вводный тонъ доминанты первенствуетъ по значенію передъ вводнымъ тономъ субдоминанты);

2) въ ладахъ, въ которыхъ нѣтъ вводныхъ тоновъ—первымъ появленіемъ или разрешеніемъ неустоевъ.

Въ составныхъ интонаціяхъ между каждымъ моментомъ предъикта и каждымъ моментомъ икта должны быть правильныя простыя интонаціи, но моменты одной (двухмоментной) части интонаціи не должны непременно образовывать между собой интонацій.

III. Смѣшанныя интонаціи—соединеніе интонацій обоихъ видовъ различныхъ системъ (при различныхъ устояхъ и неустояхъ).

Смѣшанныя.

Оборотъ.

Оборотъ.

Одновременное соединеніе интонацій въ нѣсколькихъ голосахъ образуетъ оборотъ.

На основаніи закона слухового горизонта, требующаго, чтобы линія этого горизонта была устойчива, простыя интонаціи при образованіи оборота дѣлятся на:

Слуховой горизонтъ.

1) интонаціи общія всѣмъ голосамъ:

- а) сопряженныя—устойчивыя и неустойчивыя;
- б) несопряженныя
- в) междусистемныя

неустойчивыя

2) интонаціи *верхнюю* голоса:

- а) несопряженныя
- б) междусистемныя

восходящія устойчивыя

3) интонаціи *нижнюю* голоса:

- а) несопряженныя
- б) междусистемныя

нисходящія устойчивыя

Системный и ладовой моментъ.

Моментъ.

Изложеніе одной определенной части системнаго или ладового тяготѣнія (одноголосно, многоголосно) образуетъ системный или ладовой моментъ.

Ладовымъ моментомъ являются:

- 1) одночастная интонація,
- 2) каждая часть двучастной интонаціи (оборота)—предъиктъ или иктъ.

Виды моментовъ.

Виды моментовъ.

Устойчивый:

Неустойчивые:

Т—тоническій;

S—субдоминантный,

D—доминантный,

SS—двусубдоминантный,

DD—двудоминантный,

SSS—трехсубдоминантный,

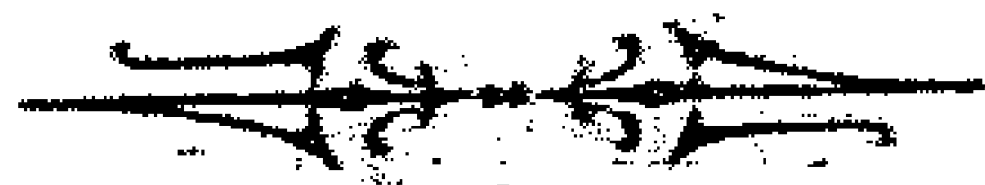
DDD—трехдоминантный,

 — соединенный.

ГЛАВА II.

Метръ и ритмъ

въ интонаціи.



Временная сторона интонации — метр.

Метр в интонации проявляется в продолжительности:

- 1) всей интонации,
- 2) ее моментов — предъикта и икта,
- 3) каждого звука входящего в состав предъикта или икта.

Длительность, являющаяся наибольшим делителем длительностей предъикта и икта, называется метрической долей интонации. Метрическая доля.


Длительность, являющаяся наименьшим кратным длительностей предъикта, икта и всей интонации определяет наименьшую длительность (или длительность метрической доли) связной части, составленной из подобных интонаций.


Наибольшее и наименьшее протяжение интонации во времени соответствует наибольшей и наименьшей продолжительности дыхания и непрерывного сознания. Протяжение интонации.
Интонации более продолжительные, чем наибольшая единица сознания, не воспринимаются слухом, а менее продолжительные, чем наименьшая единица сознания, воспринимаются как шум или стук. В этом существует аналогия с слишком быстрым чередованием цветов для зрения, запахов для обоняния, ощущений для осязания и вкуса.


При соединении нескольких двучастных интонаций в оборот начало икта всех интонаций должно совпадать, но метрически интонации могут и не совпадать — они могут начинаться и кончаться одновременно.


Музыкальное произведение изложенное оборотами, в каждом из которых все интонации равнометричны, производит чрезвычайно тяжеловесное впечатление даже в том случае, когда обороты между собой разнометричны (хораль).

Метрические доли интонации, в том случае когда интонация состоит из более чем двух долей, вызывают свою группировку, которая может быть различна:

Напр.: 1) 

2) 

3) 

4) 

Ритмическая сторона интонации

Ритмъ въ интонаціи проявляется въ отношеніи:

- 1) Количества метрическихъ долей предъикта къ количеству метрическихъ долей икта,
- и 2) длительности каждаго звука къ послѣдующему звуку въ предѣлѣ предъикта или икта.

Виды ритма.

Виды ритма интонаціи:

- 1) Одна доля—одночастная интонація,
- 2) Двѣ доли отношенія, равенство количества метрическихъ долей предъикта и икта:

въ метрическихъ доляхъ $1_1, 2_2, 3_3, 4_4, 5_5, 6_6, 7_7, 8_8$ и т. д.

- 3) Три доли отношенія:

а) предъиктъ содержитъ вдвое меньшее количество метрическихъ долей чѣмъ иктъ:

$1_2, 2_4, 3_6, 4_8, 5_{10}, 6_{12}$ и т. д.

б) предъиктъ содержитъ вдвое большее количество метрическихъ долей чѣмъ иктъ:

$2_1, 4_2, 6_3, 8_4, 10_5, 12_6$ и т. д.

- 4) Четыре доли отношенія:

а) предъиктъ втрое меньше икта:

$1_3, 2_6, 3_9, 4_{12}, 5_{15}, 6_{18}$ и т. д.

б) предъиктъ втрое больше икта:

$3_1, 6_2, 9_3, 12_4, 15_5, 18_6$ и т. д.

- 7) Семь долей отношенія:

а) $1_7, 2_{14}, 3_{21}, 4_{28}, 5_{35}, 6_{42}$,

б) $7_1, 14_2, 21_3, 28_4, 35_5, 42_6$,

в) $2_7, 4_{14}, 6_{21}, 8_{28}, 10_{35}, 12_{42}$,

г) $5_7, 10_{14}, 15_{21}, 20_{28}, 25_{35}, 30_{42}$.

- 8) Восемь долей отношенія:

а) $1_8, 2_{16}, 3_{24}, 4_{32}, 5_{40}, 6_{48}$,

б) $8_1, 16_2, 24_3, 32_4, 40_5, 48_6$,

в) $3_8, 6_{16}, 9_{24}, 12_{32}, 15_{40}, 18_{48}$,

г) $5_8, 10_{16}, 15_{24}, 20_{32}, 25_{40}, 30_{48}$.

- 5) Пять долей отношенія:

а) $1_5, 2_{10}, 3_{15}, 4_{20}, 5_{25}, 6_{30}$,

б) $5_1, 10_2, 15_3, 20_4, 25_5, 30_6$,

в) $2_5, 4_{10}, 6_{15}, 8_{20}, 10_{25}, 12_{30}$,

г) $3_5, 6_{10}, 9_{15}, 12_{20}, 15_{25}, 18_{30}$.

- 6) Шесть долей отношенія:

а) $1_6, 2_{12}, 3_{18}, 4_{24}, 5_{30}, 6_{36}$,

б) $6_1, 12_2, 18_3, 24_4, 30_5, 36_6$.

- 9) Девять долей отношенія:

а) $1_9, 2_{18}, 3_{27}, 4_{36}, 5_{45}, 6_{54}$,

б) $9_1, 18_2, 27_3, 36_4, 45_5, 54_6$,

в) $3_9, 6_{18}, 9_{27}, 12_{36}, 15_{45}, 18_{54}$,

г) $4_9, 8_{18}, 12_{27}, 16_{36}, 20_{45}, 24_{54}$,

д) $5_9, 10_{18}, 15_{27}, 20_{36}, 25_{45}, 30_{54}$,

е) $6_9, 12_{18}, 18_{27}, 24_{36}, 30_{45}, 36_{54}$.

и т. д.

Устойчивость или неустойчивость интонаціи пріобрѣтаетъ болѣе выраженный характеръ въ зависимости отъ метрическаго соотношенія предъикта къ икту. Когда части интонаціи равны, то характеръ интонаціи спокойный, плавный; когда же одна часть метрически больше другой, то значеніе интонаціи измѣняется въ ту или другую сторону въ зависимости отъ того, какая часть длиннѣе—приготовляющая или наращивающая—и какое значеніе удлиняемой части—устойчивое или неустойчивое.



27695
1908

34.53.7.605/3

Б. ЯВОРСКИЙ

СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЪЧИ.

Материалы и Замѣтки.



ЧАСТЬ III.

Связная звуковая форма во времени.



МОСКВА,

Тип. Г. АРАЛОВА, Тверская, уг. Леонтьевск. пер.

1908 г.

Оглавленіе.

Отдѣлы: I. Связное цѣлое. Общія понятія и приемы изложенія.

II. Однотональное связное цѣлое.

Подъотдѣлы: I. Простѣйшее однотональное связное цѣлое основанное на обратныхъ отношеніяхъ (симметріи) ладового тяготѣнія его частей (логическія построенія).

II. Простѣйшее однотональное связное цѣлое основанное на прямыхъ отношеніяхъ (періодичности) ладового тяготѣнія его частей (механическія построенія).

III. Однотональное связное цѣлое основанное на соединеніи прямыхъ и обратныхъ отношеній ладового тяготѣнія его частей (сопоставленіе съ результатомъ).

IV. Однотональное двучастное построеніе (связное цѣлое высшаго порядка) основанное на соединеніи простѣйшихъ связныхъ цѣлыхъ построенныхъ какъ на обратныхъ и прямыхъ отношеніяхъ, такъ и на сопоставленіи съ результатомъ.

III. Многотональное связное цѣлое.

Подъотдѣлы: I. Связное цѣлое основанное на разнотональныхъ отношеніяхъ (сопоставленіе тональностей) сведенныхъ къ однотональному слѣдствію (наименьшее / кратное).

II. Сопоставленіе среди связнаго цѣлаго.

III. Многотональное двучастное построеніе.

IV. Сопоставленіе связныхъ цѣлыхъ.

V. Сопоставленіе связныхъ цѣлыхъ какъ причина появленія послѣдующимъ результатомъ самостоятельнаго связнаго цѣлаго.

VI. Особые виды изложенія.

Подъотдѣлы: I. Наложеніе начала новаго связнаго цѣлаго на конецъ предъидущаго связнаго цѣлаго.

II. Неравенство противодѣйствія дѣйствию въ связномъ цѣломъ вызывающее появленіе новаго связнаго цѣлаго (нода) дополняющаго недостающее противодѣйствіе.

III. Тональныя тритонныя вставки въ тонально-опредѣлившуюся форму.

VII. Общіе принципы соединенія въ одно высшее построеніе всевозможныхъ связныхъ цѣлыхъ.

Отдѣлъ I.

Связное цѣлое—

общія понятія и приемы.

Оглавленіе:

- Главы:
- I. Понятіе о самодовлѣющемъ цѣломъ (связное цѣлое).
 - II. Сопоставленіе какъ основа всякой формы.
 - III. Соединеніе построеній равно и разно—
метричныхъ, ритмичныхъ, ладовыхъ и тональных.
 - IV. Метрическое соотношеніе наступленія иктовъ.
 - V. Наложеніе начала одного построенія на конецъ предъидущаго.
 - VI. Кода, причины ея появленія и составъ.
 - VII Тональныя тритонныя вставки въ тонально-опредѣлившуюся форму.
-

ГЛАВА I.

Понятіе о самодовлѣющихъ цѣломъ (связное цѣлое).

Связное цѣлое.

Связное цѣлое есть соединеніе элементовъ построения на основаніи какого нибудь закона устанавливающаго равновѣсіе и замкнутость формы, составленной изъ этихъ элементовъ.

Общіе законы формы:

всякая причина должна имѣть слѣдствіе,
всякое дѣйствіе встрѣчаетъ равное противодѣйствіе,
равновѣсіе причинъ со своимъ слѣдствіемъ, дѣйствія со своимъ противодѣйствіемъ.

Условія объединенія.

Условія объединенія въ связное цѣлое:

- 1) Симметрия построения ладового, метрическаго и ритмическаго (симметрия: полная $ab-ba$ и неполная aba),
- 2) Метрическая равнодлительность (кратность) устойчивости съ неустойчивостью,
- 3) Кратность по ладовому тяготѣнію устойчивости съ вызвавшей эту устойчивость неустойчивостью,
- 4) Метрическое равенство (кратность) метра цѣлаго наименьшему кратному метровъ частей (причемъ наименьшее кратное не можетъ быть меньше суммы этихъ частей),
- 5) Метрическіе ряды изъ элементовъ одинаковаго значенія:
 - а) убывающая прогрессія до единицы отношенія,
 - б) безконечно убывающая прогрессія,
 - в) всякая прогрессія со своей обратной,
 - г) убывающая или возрастающая прогрессія, въ которой наибольшій членъ (или сумма наибольшихъ членовъ, если ихъ нѣсколько) равенъ суммѣ всѣхъ остальныхъ членовъ,
- 6) Устойчивость линіи слухового (звукового) горизонта (линія крайнихъ верхнихъ и крайнихъ нижнихъ звуковъ должна состоять изъ устоевъ главнаго лада).

ГЛАВА II.

Сопоставленіе какъ основа всякой формы.

Сопоставленіе и
объединяющій
результатъ.

Всякое понятіе получается отъ сопоставленія (періодично или симметрично) одинаковыхъ или различныхъ состояній одного проявленія (напр. холодъ и тепло, свѣтъ и темнота, звучаніе и отсутствіе звука, длительности болѣе или менѣе продолжительныя, устойчивость и неустойчивость, большая или меньшая неустойчивость и т. п.); это понятіе является **результатомъ** предшествовавшаго сопоставленія, причемъ **объединяетъ** всѣ части сопоставленія въ одно понятіе объемлющее всѣ свойства сопоставленныхъ явленій, т. е. является для нихъ наименьшимъ кратнымъ.

Въ музыкальной рѣчи могутъ быть сопоставлены:

1) въ звуковомъ отношеніи:

- а) моменты,
интонаціи (обороты),
высшія формы полученныя изъ интонацій (оборотовъ).
- б) различные лады или тональности одного лада.

} въ
системѣ
или ладу.

Примѣч. Въ случаяхъ а и б результатъ (равнодлительный сопоставленію) долженъ состоять изъ двухъ частей:

1) объединенія послѣднихъ моментовъ (въ случаѣ а)
или ладовъ (въ случаѣ б);

и 2) разрѣшенія полученнаго объединеннаго момента.

в) различныя изложенія (тематизмъ, фигурація, оркестровка,
количество голосовъ, динамика и т. п.).

2) во времени:

- г) метры,
- д) ритмы.

ГЛАВА III.

Соединение построений равно и разно—

метричных, ритмических, ладовых (тональных).

Случаи соединений:

А. 1) равнометричныя, равноритмичныя и однотоныя.

Б. 2) разнометричныя, равноритмичныя и однотоныя.

3) равнометричныя, разноритмичныя и однотоныя.

4) равнометричныя, равноритмичныя и разнотоныя.

В. 5) разнометричныя, разноритмичныя и однотоныя.

6) разнометричныя, равноритмичныя и разнотоныя.

7) равнометричныя, разноритмичныя и разнотоныя.

Г. 8) разнометричныя, разноритмичныя и разнотоныя.

Метръ цѣлаго.

При построенияхъ равнометричныхъ метръ цѣлаго кратенъ частямъ самъ по себѣ (периодичность метра).

При построенияхъ разнометричныхъ метръ цѣлаго долженъ быть кратнымъ метровъ частей.

Симметрия метра можетъ замыкать метрическую форму сама по себѣ.

Ритмъ частей цѣлаго.

При построенияхъ равноритмичныхъ ритмъ периодиченъ.

При построенияхъ разноритмичныхъ ритмъ результата (дополнения до наименьшаго кратнаго метровъ, каданса при разнометричныхъ предкадансахъ и т. п.) долженъ быть отношеніемъ предыдущихъ ритмовъ между собой.

Равнымъ образомъ при сопоставленіи построений хотя бы и равноритмичныхъ, но требующихъ объединяющаго результата (напр. сопоставленіе тональностей), ритмъ въ этомъ результатѣ долженъ быть отношеніемъ ритмовъ сопоставленія.

Симметрия ритма можетъ замыкать ритмическую форму сама по себѣ.

Тональность цѣлаго.

При разнотональности отдѣльныхъ построений главная тональность должна быть наименьшимъ тонально-ладовымъ кратнымъ тональностей всѣхъ связанныхъ цѣлыхъ образующихъ окончательную форму; тональность каждаго отдѣльнаго связаннаго цѣлаго въ свою очередь должна быть наименьшимъ тонально-ладовымъ кратнымъ тональностей образующихъ это связанное цѣлое.

Наименьшее тонально-ладовое кратное.

Быть тонально-ладовымъ наименьшимъ кратнымъ обозначаетъ, что тональный видъ главнаго лада является ближайшей по естественности устойчивостью для всѣхъ неустоевъ образованныхъ соединеніемъ устоевъ всѣхъ остальныхъ тональностей.

Это тонально-ладовое наименьшее кратное, когда оно является результатомъ сопоставленія, должно состоять изъ двухъ частей:

1) объединенія устоевъ сопоставленныхъ тональностей въ одинъ ладовой моментъ,

и 2) разрѣшенія этого неустойчиваго момента.

Въ устойчивой формѣ неустойчивость на основаніи закона равновѣсія должна вызвать равную по метру устойчивость.

Примѣчаніе: Въ системахъ эта равнодлительность выражается въ равнодлительности: неустоевъ съ устоями, натуральныхъ неустоевъ съ гармоническими (въ двойной системѣ).

ГЛАВА IV.

Метрическое соотношеніе наступленія иктовъ.

Періодичность
наступленія иктовъ.

Если при послѣдованіи интонацій обратить вниманіе на метрическое соотношеніе моментовъ наступленія иктовъ, то можно замѣтить, что при равномерныхъ и равноритмичныхъ интонаціяхъ (оборотахъ) эти послѣдованія будутъ періодичны послѣ всегда равнаго промежутка времени.

Подобное построеніе музыкальной рѣчи представляетъ изъ себя идеаль антихудожественности, превращеніе живого духа человѣческой жизни въ механическое ремесленное производство. Къ этому идеалу въ теченіи нѣсколькихъ столѣтій стремились европейскіе композиторы (теорія равныхъ тактовъ), но къ ихъ чести нужно сказать, что и самые бездарные изъ нихъ этого идеала не достигли.

Ея виды.

Въ отдѣльныхъ небольшихъ частяхъ такая періодичность вполне возможна; эта періодичность можетъ быть:

1) простая

двудольная, трехдольная и т. д.

и 2) сложная

напр.: 2+3, 2+4, 2+3+2, 3+4+2 и т. п.

Но простая и сложная періодичности опредѣляютъ только послѣдованіе наступленія иктовъ, но отнюдь не опредѣляютъ періодичности одинаково внутренне построенныхъ интонацій (оборотовъ). Въ одной простой періодичности могутъ чередоваться какъ разнометричныя такъ и разноритмичныя интонаціи.

Напр.: Простая четырехдольная періодичность иктовъ:

$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{2}$
$\frac{3}{8}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{1}{1}$
$\frac{2}{8}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{1}$

Тактъ.

Современный „тактъ“ показываетъ только метрическое пространство отъ икта до икта, не отмѣчая вовсе построенія. При простой періодичности наступленія иктовъ всѣ „такты“ равны, при сложной—будутъ правильно чередоваться группы „тактовъ“, при отсутствіи же простой или сложной періодичности „такты“ будутъ слѣдовать одинъ за другимъ, подчиняясь высшимъ законамъ метра и ритма.

ГЛАВА V.

Наложеніе начала одного построенія на конецъ предъидущаго.

Наложеніе.

Для болѣе слитнаго соединенія отдѣльныхъ тонально-устойчивыхъ связанныхъ цѣлыхъ примѣнимо наложеніе начала одного построенія на конецъ предъидущаго, наложеніе при которомъ до окончанія одной устойчивой формы начинается движеніе соотношеній втораго построенія.

Виды наложенія.

Наложеніе можетъ имѣть четыре вида:

- 1) введеніе въ часть послѣдней метрической доли послѣдняго икта предъидущаго построенія части перваго предъикта послѣдующаго построенія,
- 2) совпаденіе послѣдней метрической доли послѣдняго икта предъидущаго построенія съ первой метрической долей перваго предъикта послѣдующаго построенія,
- 3) Совпаденіе послѣдняго икта предъидущаго построенія съ первымъ предъинтомъ послѣдующаго построенія (сравнительно рѣдкій случай),
- 4) Совпаденіе послѣдняго оборота предъидущаго построенія съ первымъ оборотомъ послѣдующаго построенія.

Совпадающіе метры считаются вдвойнѣ—въ каждой формѣ отдѣльно.

ГЛАВА VI.

Кода, причины ея появленія и составъ.

При построении устойчиваго связнаго цѣлаго устойчивая результатная часть можетъ быть выражена не вполне; въ случаѣ существованія въ произведеніи такихъ незаконченныхъ связныхъ цѣлыхъ, въ концѣ отдѣла или произведенія возникаетъ новое построение (связное цѣлое)—*кода*,—задача котораго дополнить всѣ недостающіе результаты.

Причины появленія коды:

Причины появленія коды.

- 1) Устойчивость связнаго цѣлаго метрически меньше неустойчивости, вслѣдствіе чего кода должна дополнить недостающую метрически устойчивость.
- 2) Сопоставленное изложеніе (тематизмъ и т. п.) необъединенъ въ формѣ, вслѣдствіе чего кода объединяетъ его въ конечный результатъ (если изложеніе было объединено въ формѣ, то въ кодѣ вызванной другими причинами можетъ появиться законченно построенное новое изложеніе).
- 3) Метрическая или ритмическая незаконченность; кода въ этомъ случаѣ должна представить изъ себя недостающія построения.
- 4) Невыполненіе закона слухового горизонта, который въ такомъ случаѣ выполняется въ кодѣ.

Кода можетъ не только восполнять недостающія результатныя части формы, *Расширеніе коды.* но и быть внутренне расширена введеніемъ новой неустойчивости или новаго сопоставленія изложенія, которыя тутъ же въ кодѣ должны найти свою результатную часть.

Въ большинствѣ случаевъ начало коды накладывается на конецъ предъидущаго *Появленіе коды.* построения для большей слитности и непрерывности изложенія.

ГЛАВА VII.

Тональные тритонные вставки въ тонально-опредѣлившуюся форму.

Когда въ связномъ цѣломъ наступила результатная часть, въ изложеніе могутъ быть введены съ самостоятельнымъ метромъ (въ метра связнаго цѣлаго) небольшія по длительности (сравнительно съ длительностью результата) связныя цѣлыя (или даже не совсѣмъ законченныя построенія) въ тональности чуждой (тритонной) для главной тональности связнаго цѣлаго. Это введеніе чуждаго элемента въ тонально уже опредѣлившуюся форму не нарушаетъ ея, будучи метрически слишкомъ незначительно, а служитъ только для большаго отгѣненія главной тональности и нарушенія слишкомъ полной закономерности построенія (соотвѣтствіе этому можно видѣть въ природѣ, гдѣ нѣтъ вполне идеальныхъ формъ во всѣхъ частностяхъ; особенность формъ и даже ихъ нѣкоторая прелесть заключается именно въ этихъ отступленіяхъ отъ полной закономерности). Эти вставки въ опредѣленныхъ мѣстахъ дальнѣйшаго теченія формы вызываютъ появленіе устойчивыхъ построеній, значеніе которыхъ по возможности уравниваютъ хоть устойчивымъ метромъ (а не разрѣшеніемъ полученной неустойчивости) нарушенное равновѣсіе.

Аналогично этому нарушающія вставки возможны вообще во всякіе результаты полученные отъ сопоставленія тематизма, изложенія, динамики и т. п.

30615
908

24. 53. 7. 605/4

Б. Яворскій.

СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЪЧИ.

МАТЕРИАЛЫ и ЗАМѢТКИ.

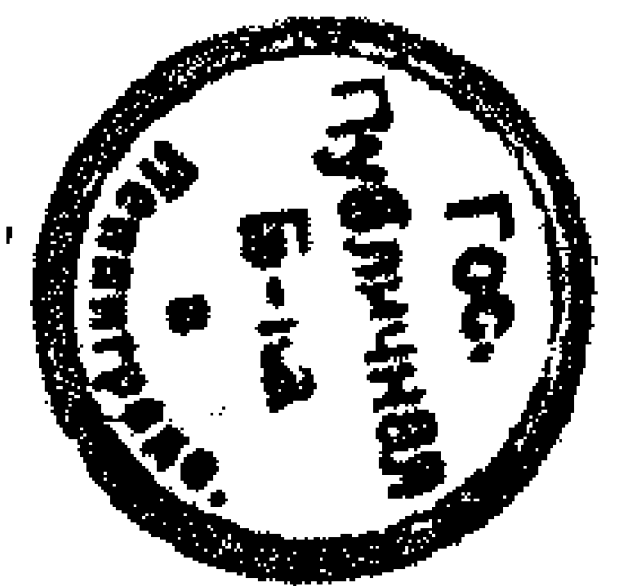
Часть III.

Связная звуковая форма во времени.

Отдѣлъ II.

Однотональное связное цѣлое.

Собственность автора.



Складъ изданія
у Л. Юргенсона въ Москвѣ.



Нотопечатня П. Юргенсона въ Москвѣ.

По поводу примѣровъ изъ музыкальной литературы.

Приводимые примѣры взяты изъ авторовъ различныхъ эпохъ выявленія законовъ музыкальной рѣчи.

Въ противоположность народному творчеству, опредѣлявшему содержаніе-форму правильнымъ изложеніемъ лада или, вѣрнѣе сказать, создававшему все неразрывно, композиторская техника шла отъ большаго — общей формы ладового выполненія — къ меньшему, къ подробностямъ — заполненію этой формы ладовыми тяготѣніями.

Этотъ путь развитія музыкальнаго сознанія обычно принято дѣлить по внѣшнимъ признакамъ изложенія на два періода: періодъ такъ называемаго контрапунктическаго стиля съ его столпами Жоскеномъ де Пре (ум. 1521 г.), Палестриной (ум. 1594 г.) и Орландо Лассо (1532—1594 г.) и затѣмъ періодъ отъ начала зарожденія неправильно называемаго монодическаго стиля черезъ І. С. Баха (1685—1750) до классической тріады Гайднъ (1732—1809)—Моцартъ (1756—1791)—Бетховенъ (1770—1827), къ которой въ XIX столѣтіи примыкають многіе, менѣе чуткіе къ начавшей совершаться эволюціи, композиторы Мендельсоно-Шумановской школы.

Весь этотъ длинный путь развитія музыкальнаго сознанія не пошелъ дальше чувства формы натурального вида мажорнаго лада въ его схематичномъ пониманіи построеній изъ моментовъ тоники, субдоминанты и доминанты съ зачастую ошибочнымъ, а то и ложнымъ звуковеденіемъ.

Самое продолжительное время (X—XVI ст.) было потрачено на нахожденіе простѣйшихъ ладовыхъ и временныхъ формъ, причемъ ихъ изложеніе въ зависимости отъ господства вокальнаго стиля а capella ограничивалось показаніемъ ладовыхъ моментовъ звучностями или простыми или расцвѣченными имитационнымъ построеніемъ изъ простѣйшихъ интонаціонныхъ единицъ, служившими для болѣе нагляднаго разграниченія временной формы, причемъ недостатокъ ладовыхъ возможностей и скромные размѣры чисто звуковой техники (отсутствіе разнообразія въ объемѣ, быстротѣ и тембрѣ) заставило уклониться въ разработку сложныхъ приѣмовъ контрапунктическаго письма. Вполнѣ естественно слухъ въ это время стремился къ возможной чистотѣ звучности, выражающейся въ несозвучаніи сопряженныхъ звуковъ, но тогдашній разумъ не сумѣлъ опредѣлить сопряженность и попалъ въ ловушку „диссонированія“, понятую не какъ неустойчивость, которой онъ тщетно старался избѣгать (правила тритона, церковныя каденціи), а какъ впечатлѣніе большаго или меньшаго біенія производимаго въ ухѣ созвучаніемъ различныхъ звуковъ и послужившаго основаніемъ неправильнаго дѣленія звуковыхъ интерваловъ на „консонансы“ и „диссонансы“. Чистота употребленія сопряженныхъ звуковъ была замѣнена „приготовленіемъ“ и „разрѣшеніемъ“ біенія, получившее различное названіе въ зависимости отъ мѣстонахожденія—„задержанія“ въ началѣ метрической доли и „проходящей“ въ ея серединѣ, причемъ біеніе приходившееся въ началѣ метрической доли должно было разрѣшаться только внизъ, а проходящая

могла разрѣшаться и внизъ и вверхъ:



Монодическій стиль, опредѣлившій преобладающее значеніе для линіи слухового горизонта интонацій *двухъ* крайнихъ голосовъ, а среднимъ голосамъ предоставившій дополненіе этихъ двухъ интонацій до желательной автору ладовой полнозвучности, постепенно отбросилъ стѣснительныя рамки „приготовленія диссонансовъ“, постарался по возможности избавиться отъ калѣчившихъ ладъ каденцій церковныхъ ладовъ, хотя не сумѣлъ найти минора, спутавъ въ немъ субдоминанту съ доминантой, въ результатѣ чего получился искалѣченный мажоръ, и, остановившись на натуральномъ мажорѣ, сталъ въ немъ отыскивать тональныя соотношенія, которыя помогли болѣе ясному расчлененію временной формы; развитіе техники исполненія, быстроты смѣны звуковъ, интонированія (какъ вокальнаго такъ и инструментальнаго), количества регистровъ добавленныхъ инструментами къ ограниченному регистру человѣческихъ голосовъ, различія тембровъ, динамики, фразировки, введеніе выдержанныхъ типовъ метрико-ритмическаго построенія заимствованнаго въ танцахъ доставили громадный матеріалъ для отѣненія этой формы, которая очень скоро уже у І. С. Баха достигла своего временнаго завершенія въ виду того, что его выполненіе лада настолько опережало эпоху, что дальнѣйшее развитіе въ простѣйшихъ существовавшихъ временныхъ формахъ становилось невыносимымъ и уступило мѣсто громадному развитію именно временной стороны изложенія (при гораздо болѣе простомъ, схематичномъ выполненіи лада), нашедшему свое опять таки временное завершеніе въ лицѣ Гайдна, Моцарта и Бетховена.

Вслѣдъ за этимъ эволюціа, начало которой положено непосредственнымъ преемникомъ І. С. Баха въ выполненіи лада Шопеномъ (1810—1849) и Листомъ (1811—1886), выразилась въ возникновеніи новаго періода, понемногу пробивающагося сквозь тиски прошлаго.

Этотъ новый періодъ сталъ очищать выполненіе натуральныхъ видовъ ладовъ мажорнаго и минорнаго, выяснилъ гармоническіе и полные виды какъ устойчивыхъ, такъ и самыхъ разнообразныхъ по своему образованію ладовъ не только какъ схемы, но и работаетъ надъ созданіемъ логически правильнаго выполненія ладового содержанія—формы, такъ какъ во всякой рѣчи, какъ словесной такъ и музыкальной, существуетъ только то содержаніе, которое нашло свое выраженіе въ формѣ этой рѣчи, причемъ эволюціонируетъ и понятіе о самой формѣ—отъ нѣсколькихъ типовъ формъ прошлаго періода совершается переходъ не къ образованію новыхъ типовъ, а къ опредѣленію вообще законовъ образованія формы въ зависимости отъ ея содержанія.

Еще въ періодъ контрапунктическаго стиля при употребленіи преимущественно обычныхъ простыхъ интонацій натуральныхъ видовъ ладовъ мажорнаго, минорнаго и неполнаго уменьшеннаго (по внѣшности общихъ)



безсознательно выяснилась возможность присутствія въ ладу двѣнадцати звуковыхъ отношеній, но отсутствіе знанія какъ истиннаго состава и построенія лада, такъ и отличіе строго ладовыхъ звуковъ отъ шестиполутоновыхъ отношеній къ устоямъ было причиной возникновенія ложной, чисто механической теоріи семиступенной „гаммы“. Такъ какъ въ гамму умѣщалось только 7 звуковъ, то для объясненія нарушавшихъ „діатонизмъ“ гаммы остальныхъ пяти звуковъ, могущихъ „расцвѣчивать“ („хроматизмъ“) эту „гамму“, было придумано чрезвычайно курьезное объясненіе въ видѣ „повышенія“ и „пониженія“ звуковъ этой „гаммы“, за которыми вскорѣ послѣдовали „энгармонизмъ“ (результатъ неправильной нотации звуковъ), „ложныя послѣдованія“ (ладовыя послѣдованія не умѣщавшіяся въ семиступенную „гамму“) и т. п.¹⁾

Были и другія попытки образовать ладъ, но они были еще неудачнѣе гаммы. Во всѣхъ этихъ попыткахъ основывались на одновременномъ сочетаніи звуковъ, на „гармоніи“, получившей первенствующее значеніе въ схоластической теоріи музыки; опредѣлять отдѣльныя одновременныя точки *многоголосной* рѣчи (трезвучія, септаккорды, нонаккорды) было легче, чѣмъ понять основное проявленіе музыкальной рѣчи—*одноголосную* мелодію (какъ движеніе и развитіе каждаго даннаго голоса), которой теорія не касалась, признавая въ ней „вдохновеніе“; всѣмъ звукамъ не образовавшимъ простыхъ трезвучій или септаккордовъ было придумано ловкое объясненіе—это были „проходящіе“, „вспомогательные“ и „задержанные“ звуки и были они таковыми не потому, что ихъ значеніе въ рѣчи было не важно, второстепенно,—наоборотъ, въ нихъ находили особую красоту, прелесть изложенія,—а только на томъ основаніи, что они образовали не трезвучія, не септаккорды или нонаккорды, а такъ называемыя „случайныя“ созвучія.

Ладъ строили наслоеніемъ *равныхъ* чистыхъ квинтъ, дѣленіемъ струны на постоянно возрастающее количество *равныхъ* частей, отношеніемъ трехъ *одинаковыхъ* трезвучій расположенныхъ по *равнымъ* квинтамъ, причемъ всегда основывались на механическомъ способѣ высчитыванія *равныхъ* основаній, совершенно забывая, что всякое жизненное явленіе покоится на нѣкоемъ дѣйствіи, которое есть слѣдствіе *неравности*, несоизмѣримости взаимоотношенія, и таковымъ жизненнымъ дѣйствующимъ началомъ въ звуковомъ мірѣ является симметричная неустойчивость шестиполутонового отношенія, по крайней мѣрѣ это есть наименьшее и вмѣстѣ съ тѣмъ единственное извѣстное теперь основаніе звуковой системы. Дѣленіе на *равныя* части послужило основаніемъ и темперации строя, надолго остановившей развитіе какъ видовъ, такъ и количества звуковыхъ отношеній.

„Гамма“, какъ лѣстница звуковъ, повела за собой ошибочное признаніе за ступенью начинающей и кончающей эту „гамму“ особаго, исключительнаго значенія,—все сводилось къ этому исходному звуку не въ виду его особаго значенія по существу, а только по положенію начальнаго звука „гаммы“. Это положеніе сейчасъ же было примѣнено къ созвучіямъ, въ которыхъ тоже отыскивали „главный“, „основной“ тонъ; всѣ остальные звуки созвучія оказались второстепенными, ихъ можно было „пропускать“ и была создана теорія „основнаго вида“ созвучія и его (несамостоятельныхъ) „обращеній“, теорія основанная на соображеніяхъ находящихся внѣ лада, т. е. внѣ жизни, а именно на отношеніяхъ всѣхъ верхнихъ звуковъ созвучія къ нижнему помимо устойчивости или неустойчивости звуковъ составляющихъ созвучіе.

Слѣдствіемъ теоріи главенства исходнаго звука „гаммы“ и „основнаго вида“ созвучія явилось созданіе „церковныхъ ладовъ“ надолго затормозившихъ естественное развитіе музыкальнаго сознанія. Считалось незбылемо установленнымъ, что всякая мелодія начинается²⁾ и ужъ непременно кончается этимъ исходнымъ звукомъ „гаммы“, а въ многоголосномъ изложеніи—основнымъ трезвучіемъ на этомъ же звукѣ, вслѣдствіе чего оказалось столько „гаммъ“, сколько было различныхъ звуковъ въ концѣ церковныхъ пѣснопѣній и народныхъ пѣсенъ, а такъ какъ произведеніе народнаго творчества, въ зависимости отъ своего содержанія и построенія, могло кончаться любымъ звукомъ въ любомъ ладу, то понятно, какой оказался просторъ для „гаммъ“, для образованія которыхъ было даже важно на какой высотѣ данной мелодіи находился конечный звукъ (автентическіе и плагальные лады). „Гаммы“ были стѣснены лишь обязательствомъ имѣть для заключенія большое трезвучіе на начальномъ звукѣ „гаммы“—обязательство надолго сковавшее композиторское вдохновеніе въ предѣлахъ лада большого трезвучія т. е. мажора; къ счастью народное творчество было „невѣжественно“, свободно какъ птица, и хранило въ себѣ истину до тѣхъ поръ, пока въ XIX столѣтіи на композиторское поприще не вступили люди воспитанные на этомъ народномъ творествѣ, хотя уже и въ XVIII столѣтіи можно наблюдать на І. С. Бахѣ громадное вліяніе оказанное на его творчество работой надъ хорами.

Непониманіе лада и законовъ его метрико-ритмическаго выполненія было причиной появленія различныхъ характерныхъ ошибокъ и заблужденій, среди которыхъ можно отмѣтить слѣдующія явленія:

І. Л а д о в ы я.

1) Употреблялся только одинъ ладъ—мажорный, да и то неполный—натуральный (семизвучный); если иногда и встрѣчаются незначительныя примѣры другихъ видовъ лада, то въ этомъ проявлялась лишь личная одаренность автора и эти мѣста служили только случайнымъ расцвѣчиваніемъ, не составляя самой формы, причемъ, въ виду отсутствія знанія различія между строго-ладовыми звуками и шестиполутоновыми отношеніями къ тоникѣ, и одни и другіе употреблялись не въ ихъ истинно ладовомъ значеніи, и композиторы, только

¹⁾ О гаммѣ, повышеніи, пониженіи и тому подобныхъ курьезахъ музыкальнаго прошлаго смотрѣть: Н. Брюсова „Наука о музыкѣ, ея историческіе пути и современное состояніе“. Москва 1910.

²⁾ Многія мелодіи изъ былыхъ уже въ общепризнанномъ употребленіи не захотѣли развѣстать подчиняться этому требованію, а поэтому пришлось допустить изъ начала нѣкую отступку „гаммъ“, которая все же являлась составной частью „тоническаго“ трезвучія, его „квинтой“.

чувствуя ихъ возможность, уснащали ими свои сочиненія совершенно произвольно, нелогично. Этотъ, иногда непрестанный, „хроматизмъ“, нарушавшій ладъ, особенно часто примѣнялся въ двухъ случаяхъ:

а) въ видѣ „проходящихъ хроматическихъ нотъ“¹⁾ образовавшихъ „хроматическую гамму“, по которой ползло изложеніе, нанизывая на нее случайныя созвучія какъ по канату замѣнявшему отсутствующее чувство формы (часто роль каната разыгрывала и „діатоническая гамма“) или которая являлась „особо удачнымъ“ „контрапунктомъ“;

б) въ видѣ „вспомогательныхъ“ на полтона снизу или сверху около каждаго звука лада независимо отъ того, есть ли съ этой стороны сопряженный звукъ („вспомогательная нота“ есть появленіе около даннаго звука—устоя или неустоя—его сопряженія), что повело за собою появленіе въ ладу неустоевъ къ тоникѣ (I_N , V_N , III_N) не въ качествѣ звуковъ съ особымъ значеніемъ въ ладу, вызывающихъ особое дальнѣйшее построеніе, а просто какъ „повышенныхъ“ и „пониженныхъ“ основныхъ ступеней.

Въ обоихъ случаяхъ слухъ заставлялъ чуткихъ композиторовъ по возможности отмѣчать происшедшее нарушеніе лада и они выпускали въ заключительномъ тоническомъ трезвучіи тѣ его звуки, устойчивость которыхъ была нарушена, напр.:

Моцартъ. Рондо a-moll (только la и do),

Бетховенъ. Op. 2 № 1. Соната f-moll (1795), Menuetto (одно fa),

„ „ 2 № 3. Соната C-dur (1795), Scherzo (одно do),

„ „ 7 Соната Es-dur (1797), Largo C-dur (выпущено sol),

„ „ 10 № 2. Соната F-dur (1798), первая и послѣдняя части (одно fa),

„ „ 14 № 1. Соната E-dur (1799), Allegretto (одно mi) и т. п.

2) Въ виду незнанія настоящаго минора въ сочиненіяхъ употреблялся искалѣченный мажоръ съ малымъ трезвучіемъ на первой ступени. Принимая во вниманіе обычное окончаніе подобно написанныхъ сочиненій большимъ трезвучіемъ, получается наборъ звуковъ 5-го вида мажора. Въ этомъ quasi минорѣ, quasi мажорѣ вся форма была основана на мажорныхъ основаніяхъ.

3) Ни на чемъ разумномъ не основанное, ложное убѣжденіе въ томъ, что первое созвучіе сочиненія является тоникой лада всего произведенія, было причиной того, что

а) многія сочиненія считались ихъ авторами вовсе не въ томъ ладу и тонѣ, въ каковомъ были безсознательно задуманы, и вопреки собственному ощущенію, что эти авторы доказывали въ этихъ же сочиненіяхъ, сочинялись и кончались не въ истинномъ тонѣ и ладѣ. Напр.:

Бетховенъ. Op. 27 № 1. Соната Es-dur (1801), I часть (сопоставленіе Es и C-dur) не въ Es-dur, а въ As-dur, къ которому—въ Andante—авторъ и приходитъ не останавливаясь послѣ первой и второй части.

Op. 57. Соната f-moll (1804—1807) I часть главная партія (сопоставленіе f-moll и Ges-dur) въ Des-dur; въ дальнѣйшемъ Бетховенъ упорно вертится около Des-dur'a, давая его во второй части въ чрезвычайно простомъ видѣ, какъ результатъ для I части.

Op. 106. Соната B-dur (1817—1818) I часть въ Es-dur (сопоставленіе главной партіи B-dur и побочной G-dur), а не въ B-dur, что опять нѣсколько разъ подчеркнуто самимъ Бетховеномъ.

Григъ. Op. 16. Концертъ a-moll (1868) II часть въ a-moll (сопоставленіе Des-dur и E-dur), а не въ Des-dur, что чувствовалъ и авторъ, предписавшій атаку третей части.

Насколько остроумно поступалъ Шопенъ, помѣчая сочиненіе въ угоду современнымъ ему понятіямъ тональностью перваго трезвучія и сочиняя цѣлое, не считаясь съ этимъ обозначеніемъ:

Op. 31. 2-ое Скерцо Des-dur (изд. 1838) помѣчено b-moll,

Op. 38. 2-ая Баллада a-moll (оконч. 1839) помѣчена F-dur (въ первоначальной редакціи кончалась въ F-dur, но въ послѣдствіи Шопенъ предпочелъ требованіямъ школьной теоріи требованія своего слуха),

Op. 49. Фантазія As-dur (изд. 1842) помѣчена f-moll,

Op. 30 № 2, Мазурка fis-moll (изд. 1838) помѣчена h-moll.

Такъ же обозначены нѣкоторые изъ изданныхъ послѣ его смерти вальсовъ.

Вообще Шопенъ, подобно Листу, уже не стѣснялся въ своихъ концахъ, напр. Op. 28. Прелюдіи h-moll и F-dur (изд. 1839), нѣкоторыя мазурки (op. 17 № 4 (изд. 1834), op. 7 № 5 (изд. 1832), op. 24 № 3 (изд. 1835).

Разумѣется авторы становились совершенно въ тупикъ, когда вдохновеніе подсказывало имъ произведеніе и не въ мажорномъ и не въ минорномъ ладахъ. Особенно часто это случалось съ Листомъ, у котораго не рѣдки замыслы сочиненій въ увеличенномъ, уменьшенномъ и разныхъ диссонирующе-неустойчивыхъ ладахъ. Такова мелодекламация Der traurige Mönch (1860), образецъ C-maj, въ заключительномъ оборотѣ которой послѣ правильнаго предъикта D_b слѣдуетъ сектаккордъ малаго трезвучія на до. Вторая картина оперы Садко

Н. Римскаго-Корсакова, написанная въ cis-min, кончается неожиданной „модуляціей“ изъ Es-dur въ C-dur.

б) Написавъ въ началѣ сочиненія трезвучіе и считая почему то, что ладъ и тональность всего сочиненія вполне закрѣплены этимъ „трезвучіемъ“, авторы затѣмъ по выраженію схоластической теоріи „модулируютъ“ (автентическій оборотъ въ „другой“ тональности); подобное начало какъ всего сочиненія, такъ и его частей чрезвычайно обычно.

¹⁾ Особенно характерно постоянное употребленіе въ теоріи обозначенія „нота“ (письменный знакъ) вмѣсто „звукъ“, чѣмъ подчеркивалось отсутствіе сознанія различнаго значенія звуковъ записанныхъ однимъ виѣшнимъ понятіемъ „нота“.

4) Теорія „обращенія“ созвучій и „главенства“ основного тона породила убѣжденіе въ томъ, что и верхній голосъ долженъ кончать сочиненіе тѣмъ же „основнымъ тономъ“ („совершенная“ каденція); отсюда произошло обиліе одночастной междусистемной неустойчивой интонаціи (II—I) въ концѣ сочиненій, которыхъ не удавалось кончать двучастной сопряженной устойчивой $D_{\text{ва}}$ T_I .

Убѣжденіе въ единственно правильномъ концѣ мелодіи первой ступеню „гаммы“ было столь сильно, что при редактированіи чужихъ сочиненій допускалось измѣненіе послѣдняго звука мелодіи (Фортепіанныя сочиненія Генделя подъ редакціей С. Kühner'a томъ I изданіе Брейткопфа и Гертеля № 1784), хотя обиліе окончаній сочиненій въ верхнемъ голосѣ „несовершенной“ каденціей доказывало несостоятельность теоріи; напр. у Гайдна (нумерація по изданію Литоляфа):

Симфоніи: № 4. B-dur. Adagio cantabile, № 8. Es-dur (Paukenwirbel). Andante.
№ 15. Es-dur. Andante. № 19. C-dur. Andante.

Квартеты: № 31. Es-dur III ч. Affetuoso. № 73. I, II и IV ч.
№ 33. II, III и IV ч. № 75. I, II и III ч.
№ 36. Menuetto. № 77. I и II ч.
№ 44. I ч. № 80. I и II ч.
№ 64. Adagio. № 82. I, II и III ч.

Соната № 23. Es-dur. I часть.

Первыя попытки вырваться изъ стѣснительныхъ рамокъ основного трезвучія относятся къ XIX столѣтію; таковы окончанія:

У Листа: Die todte Nachtigall 1842, Sei still 1877, Ihr Glocken von Marling, Die Fischertochter (секстаккордъ),
Der Hirt 1835 (1848), En rêve 1885, Wer nie Sein Brod a-moll (квартсекстаккордъ).
Tristesse 1882 (секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія).
Harmonies poétiques et religieuses (Pensée des Morts) 1834, Was liebe sei 1842,
Einst 1878, Verlassen 1879 (уменьшенный септаккордъ).
Mephisto-Valse № 2—1880 и № 3—1881, Mephisto-Polka 1883.

У Шопена: Op. 28. Прелюдіи d-moll и F-dur 1838 (септаккорды).

5) Слѣдствіемъ вышеприведенныхъ ложныхъ теоретическихъ положеній явилось однообразіе формы, всегда начинавшейся и кончавшейся въ одномъ и томъ же тонѣ, что было отмѣчено еще въ XVIII столѣтіи французскимъ писателемъ Бомарше. Всѣ формы классическаго періода основывались, или:

а) на періодичности тоники—пѣсенныя формы, рондо 1-й, 2-й и 3-й формы, въ которыхъ равновѣсіе обуславливалось равенствомъ метра всѣхъ устойчивыхъ построеній въ главномъ тонѣ метру всѣхъ остальныхъ, неустойчивыхъ по отношенію къ главной устойчивости, построеній:

$T-x-T(-x-T) \dots$

$T+T+ \dots = x+x+ \dots$

б) или на симметріи той же тоники—сонатная форма, въ которой равновѣсіе было обусловлено равенствомъ метра первыхъ двухъ частей симметріи (предкаданса всей формы) метру двухъ остальныхъ (кадансу формы):

T (вступленіе, главная партія).

D (побочная, заключительная, разработка).

D (предъиктъ передъ репризой).

T (реприза и кода).

$T \mid D = D \mid T$

6) Послѣ Шопена и Листа композиторы, набирая въ свои сочиненія обрывки всевозможныхъ ладовъ, не составляли изъ нихъ сколько нибудь правильной формы, превращая этимъ свои сочиненія по формѣ въ родъ ладовыхъ попури. Тоже можно сказать и про сопоставленіе тональностей въ сочиненіи, о взаимоотношеніи которыхъ если и заботились, то основывались на совершенно ложной теоріи „повышенныхъ“ и „пониженныхъ“ звуковъ. Къ этой категоріи объясненій относится часто встрѣчающаяся тональность „пониженной“ II ступени въ качествѣ простой субдоминанты, а не неустоя къ T_v . Не лучше обстояло дѣло, когда тональности набирались или на равныхъ интервалахъ (по секундамъ, по терціямъ)—приемъ совершенно чуждый мажору и минору, въ построеніи которыхъ нѣтъ внутренней аналогичности,—или на основаніи движенія по „квинтовому кругу“, еще одному продукту равностроительства, по которому тональности неродственные оказывались болѣе близкими, чѣмъ нѣкоторыя родственныя; къ тому же этотъ пресловутый „квинтовый кругъ“ составлялся исключительно изъ тональностей одного лада—или мажорнаго или минорнаго, такъ что въ немъ совершенно исчезала настоящая родственность, заключающаяся въ общности системъ и отсутствіи шестиполутоновыхъ отношеній между устоями, напр. кругъ родства для натуральныхъ видовъ До-мажора и ля-минора будетъ:



Теоретическое незнание сопоставления ладовъ и тональностей съ послѣдующимъ за этимъ сопоставленіемъ результатомъ лишило построение произведеній какъ многихъ видовъ общей формы, такъ и подробностей въ формѣ. Самая смѣна тональностей дѣлалась произвольно, не дѣлалось различія между сопоставленіемъ

Fr. Chopin. Op. 42. Valse As-dur. (изд. 1840).

(♩) As-dur f-moll

$S_3(64)_3$ $D_3|T_3$ $T_3|S_3$ $D_3|T_3$

2 Beethoven. Op. 53. Sonate C-dur (1803-4).

(♩) G-dur F-dur

$SD_8|T_8$ $SD_8|T_8$

и появленіемъ новой тональности, послѣ того какъ устойчивость прежней была нарушена

Beethoven. Op. 10 № 2. Sonate F-dur (1798).

(♩) F-dur₁₆ C-dur

$SD_{1+4}|T_2$ $S_2(64)_2$ $D_2|T_{2+1}$ $T = S_{1+4+4+4+2+1}$ $D_1|S_1$ $D_1|S_1$ $D_1|S_{2+1}$

ОДНОЧАСТНОСТЬ 16

Въ этомъ примѣрѣ изъ сонаты Бетховена послѣ F-dur появляется C-dur, причемъ изъ устойчивыхъ звуковъ F-dur'a (fa-la-do) лишаются устойчивости la (ге \sharp NB₁, образование двойной системы) и fa (си NB₂, образование единичной системы); do устой общій и F-dur'у и C-dur'у остается нетронутымъ и въ этомъ примѣрѣ выдержанъ какъ общій тонъ.

7) Практика въ одновременномъ соединеніи звуковъ скоро нашла много созвучій несвойственныхъ мажору, какъ-то:

а) цѣлый рядъ септаккордовъ, среди которыхъ особенно выдѣлился уменьшенный септаккордъ (что и вполне естественно, въ виду частыхъ случаевъ уменьшеннаго лада), не образующійся ни въ натуральномъ, ни въ гармоническомъ, ни въ 4-го вида мажорѣ (и минорѣ), ни въ увеличенномъ ладу во всѣхъ его видахъ; онъ можетъ быть образованъ только въ полномъ и 5-го вида мажорѣ (и минорѣ); его употребленіе было доведено до крайности—малѣйшее затрудненіе, отсутствіе знаній и находчивости замаскировывалось этимъ уменьшеннымъ септаккордомъ; онъ приобрѣлъ даже особую назойливую должность прерывать форму (напр. въ оперѣ при приходѣ новаго лица, при началѣ речитатива);

б) всякіе нонаккорды совершенно не свойственны ни мажору, ни минору.

Въ виду отсутствія возможности логически употреблять эти созвучія композиторамъ оставалось начинать ими неповинный въ нихъ мажоръ.

8) Съ давнихъ временъ композиторы ощущали нѣкоторую форму изложенія, получившую названіе „секвенціи“. И вотъ эту форму изложенія свойственную ладамъ, въ которыхъ одинаковыя симметричныя системы соединены на одинаковыхъ интервалахъ (напр. увеличенный, уменьшенный), композиторы втискивали въ мажоръ и миноръ, которымъ несвойственно подобное изложеніе ладовыхъ тяготѣній.

9) Неустойчивые моменты формы заполнялись почти исключительно созвучіями на IV и V ступеняхъ съ басовыми интонаціями IV—I, V—I и обратно, при почти совершенномъ пренебреженіи ихъ остальными разно-

образными выполненіями при помощи созвучій II, III, VI и VII ступеней съ разнообразными басовыми интонаціями, въ особенности въ оборотахъ $S \begin{vmatrix} D \end{vmatrix}$ и $D \begin{vmatrix} S \end{vmatrix}$, при почти полномъ игнорированіи оборотовъ, въ составъ которыхъ входитъ соединенное созвучіе Φ ; эти созвучія и обороты начинаютъ болѣе замѣтно встрѣчаться у Шуберта и затѣмъ достигаютъ значительнаго развитія у Шопена и Листа.

10) Равнымъ образомъ при построеніи симметріи моментовъ выборъ ихъ былъ очень ограниченъ, вращаясь почти исключительно въ предѣлахъ построений

$$\begin{array}{c} T \quad D \\ D \quad T \end{array} \quad \text{(подавляющее количество случаев)} \\ \text{и} \quad \begin{array}{c} T \quad D \\ S \quad T \end{array}$$

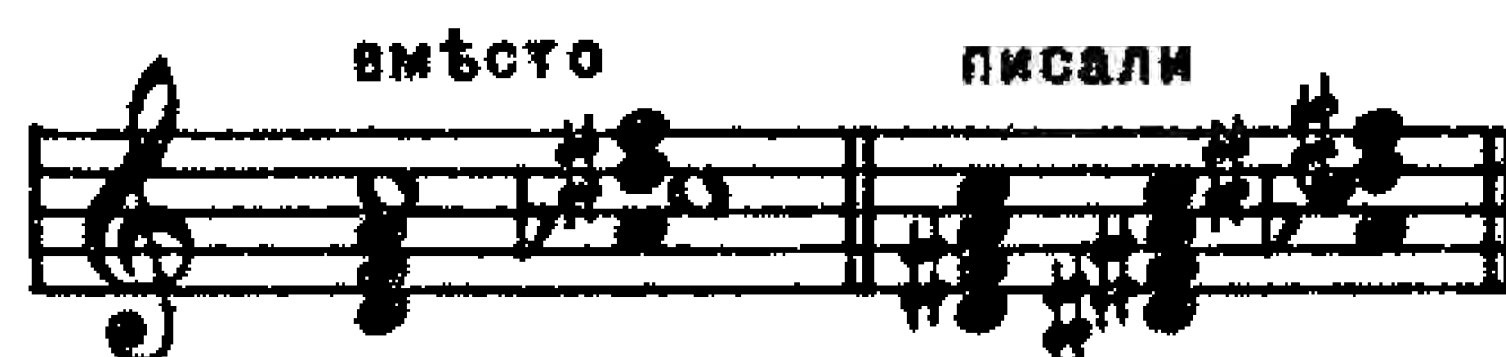
остальные случаи крайне рѣдки, а нѣкоторые ($T \begin{vmatrix} S \end{vmatrix} T, D \begin{vmatrix} S \end{vmatrix} D, S \begin{vmatrix} D \end{vmatrix} S$ и т. п.) прямо исключительны. При такихъ условіяхъ элементарная форма была довольно однообразна, въ особенности при почти полномъ отсутствіи симметріи большихъ построений (оборотовъ, симметріи моментовъ и т. д.).

11) Злоупотребленіе въ оборотѣ $S \begin{vmatrix} T \end{vmatrix}$ въ басу одночастной неустойчивой интонаціей IV—V ступеней, превращающей этотъ устойчивый оборотъ въ неустойчивый, создало колоссальное по своей распространенности общее мѣсто въ литературѣ, носящее названіе „кадансоваго квартсекстаккорда“ и убило употребленіе вообще всякихъ квартсекстаккордовъ въ формѣ. Первымъ противъ этого сталъ протестовать Листъ какъ въ серединѣ своихъ сочиненій (напр. Les Préludes [Allegretto pastorale], Wieder möcht ich), такъ и въ концѣ.

12) Разнообразныя „каденціи“ въ D и т. п., наслѣдіе средневѣковыхъ „церковныхъ“ каденцій, доходили у нѣкоторыхъ авторовъ до болѣзненнаго избѣганія тональных заключеній и калѣченія формы собственныхъ сочиненій. Частнымъ случаемъ этого была постоянная замѣна половиннаго оборота ($S \begin{vmatrix} D \end{vmatrix}$) автентическимъ въ тональности этой доминанты.

13) Неупотребленіе субдоминанты въ мелкихъ построеніяхъ (какъ моментъ оборота) и ея появленіе только въ заключительныхъ построеніяхъ отдѣловъ, обыкновенно въ видѣ $S \begin{vmatrix} D \end{vmatrix} T$ или $T \begin{vmatrix} D \end{vmatrix} T$. Эти заключительныя построенія, отличающіяся своей субдоминантой отъ предшествующихъ построений такъ выдѣлялись, что со временемъ сдѣлалось обычнымъ совершенно избѣгать этихъ „каденцій“.

14) Чрезвычайно частое измѣненіе субдоминантовыхъ созвучій въ созвучія звучавшія какъ доминантныя (съ ясно выраженнымъ шестиполутоновымъ отношеніемъ 4—3—2, 3—3—3); напр.:



Схоластическая теорія оправдывала это появленіемъ „доминанты отъ доминанты“ или „повышеніемъ и пониженіемъ“ звуковъ.

15) Характерно отсутствіе субдоминанты какъ самостоятельнаго звена большой формы; даже наиболѣе развитая форма—сонатная—обходилась безъ субдоминанты (какъ показано въ п. 5) и только вторая побочная, появленіе которой по схоластической терминологіи превращало сонатную форму въ пятую форму рондо, писалась въ субдоминантѣ.

16) Неправильные предѣкты послѣ предшествовавшего икта, создававшіе разрѣшеніемъ всѣхъ или нѣкоторыхъ неустоевъ этого икта слуховое впечатлѣніе преждевременнаго икта.

17) При сопоставленіи:

а) часто отсутствовалъ результатъ и форма ограничивалась одними причинами безъ слѣдствія или же результатъ дѣлался неправильный безъ особой причины для этого;

б) неправильное объединеніе, въ особенности когда получавшееся созвучіе было необычно для авторскаго слуха и замѣнялось привычнымъ (обыкновенно доминантаккордомъ или уменьшеннымъ септаккордомъ. Ср. п. 14);

в) Подчиненіе требованію „модуляціи“ заставляло авторовъ избѣгать всякихъ сопоставленій, губя этимъ яркость, образность, выразительность изложенія.

18) Авторы, ясно чувствуя иногда необходимость построения опредѣленнаго метра и ладового значенія, давая ему правильное протяженіе во времени, а иногда и правильный ритмическій видъ, заполняли это построеніе безсодержательнымъ изложеніемъ звуковъ нужнаго ладового значенія. Для примѣра можно сравнить построенія совершенно одинаковаго значенія:

Бетховенъ. Ор. 7. Соната Es-dur (1797) II часть Adagio такты 37—50 (безъ неустойчивой вставки 42 и 43 тактовъ)

и Шопенъ. Ор. 15 № 2. Ноктюрнъ Fis-dur (передъ 1831, изд. 1834) doppio movimento, въ которомъ авторъ не стѣсняется ввести совершенно новую мелодію съ самостоятельнымъ изложеніемъ.

Тоже можно замѣтить и относительно коды, въ построеніи которой до Шопена авторы ограничивались бывшимъ раньше матеріаломъ; Шопенъ же, когда того требуетъ содержаніе сочиненія, даетъ совершенно новый матеріалъ напр.:

Op. 32 № 1. Nocturne H-dur (изд. 1837), Op. 41 № 1. Mazourka cis-moll (1839),
Op. 56 № 1. Mazourka H-dur (изд. 1844), Op. 58. Sonate h-moll Largo H-dur (изд. 1845),
Op. 59 № 3. Mazourka Fis-dur (изд. 1846), Op. 60. Barcarolle Fis-dur (изд. 1846), Op. 62 № 1. Nocturne H-dur (изд. 1846).

II. Интонаціонныя.

19) Неправильность построения интонации — устойчивая не в сторону разрешения неустоя, неустойчивая не в сторону обратную его разрешению.

20) Вставка в предикт или икт совершенно ненужных, затемняющих смысл оборота вспомогательных или проходящих созвучий.

21) Отсутствие в интонации (особенно в нижнем голосе) икта или предикта:

Beethoven. Op. 2 № 1. Sonate f-moll (1795). Adagio.



22) Употребление невыявленного многоголосного задержания в икт оборота, доведенное иногда до такого обилия, что слышимое совершенно не соответствует задуманной автором формѣ.

23) Несовпадение икта мелодии главного голоса с иктомъ сопровождения.

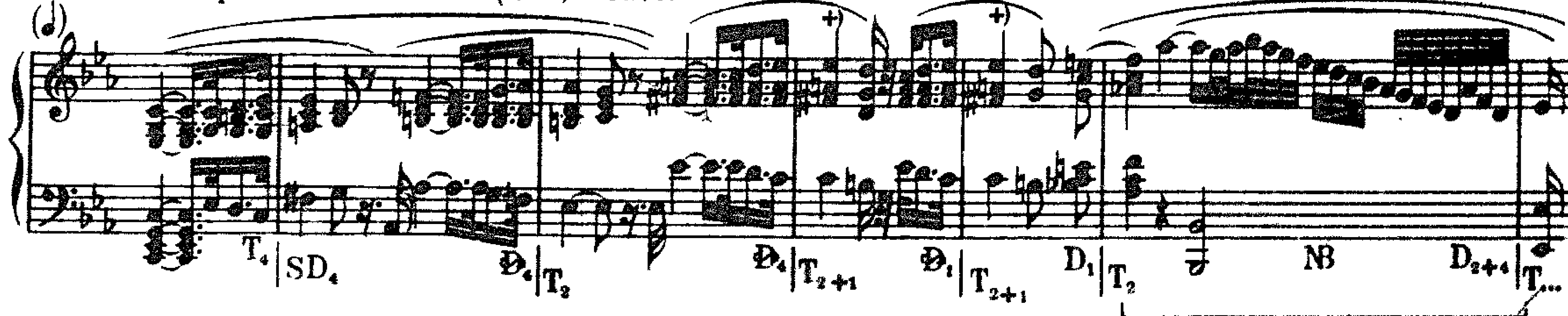
Beethoven. Op. 2 № 1 Sonate f-moll (1795). I часть. Главная партія.



III. Метрическія.

24) Подчинение нелѣпому принципу *равнотактности* вызывало совершенно неестественное то ампутирование, то приштопывание музыкального матеріала, а при ошибочной разстановкѣ тактовых чертъ — неправильное сжатіе или расширение.

Beethoven. Op. 13. Sonate c-moll (1799). Grave.



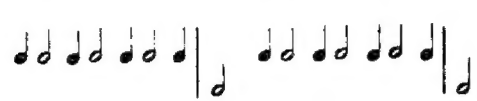
NB. Выписано у Бетховена вдвое меньшими стоимостями.

25) Неправильное распределение созвучий между смежными иктомъ и слѣдующимъ за нимъ предиктомъ, происходящее отъ того, что авторъ не отдавалъ себѣ отчета въ метрико-ритмическомъ построении данного мѣста своего сочинения.

26) Неправильная метрически стоимость звуковъ несоответствующая формѣ.

1) невыявленное задержаніе.

27) При сочиненіи специальныхъ формъ подчиненныхъ опредѣленному метрико-ритмическому построению частое уклоненіе отъ этихъ формъ; композиторъ слѣдовалъ произвольному вдохновенію, а не выполнялъ заданную форму. Такъ напримѣръ въ менуэтахъ полное па и его контр-па построены:



Beethoven. Op. 2 № 2. Sonate A-dur (1795). Scherzo.



и каждое можетъ дѣлиться на два полу-па,



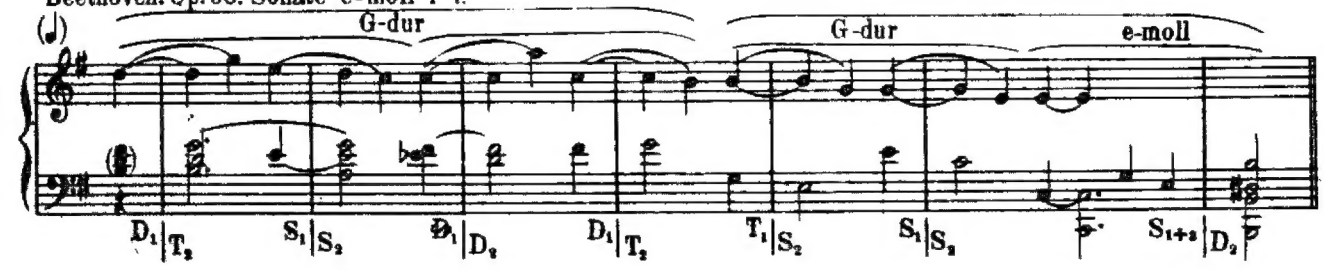
Beethoven. Op. 90. Sonate e-moll (1814) I ч.



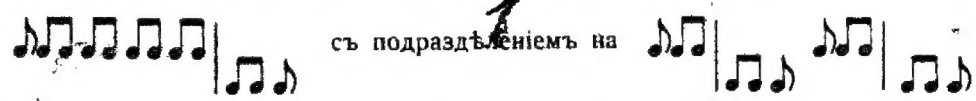
которыя въ свою очередь допускають подраздѣленія на четверти па:



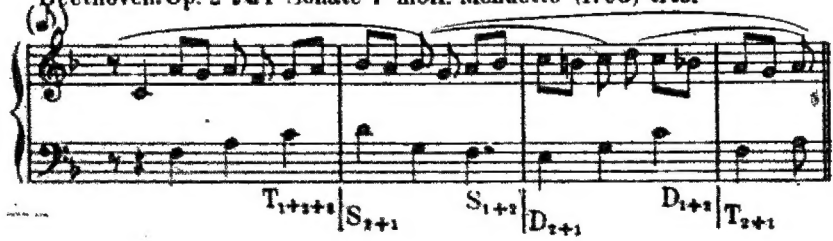
Beethoven. Op. 90. Sonate e-moll I ч.



И вотъ въ рѣдкомъ менуэтѣ нѣтъ самыхъ разнообразныхъ метрико-ритмическихъ построений несвойственныхъ этому танцу. Въ первой фортепианной сонатѣ Бетховена Op. 2 № 1 f-moll первая часть менуэта есть рѣдкій случай правильного его построения, зато трио написано какъ медленный вальсъ



Beethoven. Op. 2 № 1 Sonate f-moll. Menuetto (1795) trio.



28) Первая часть этого же менуэта представляет интересный примѣръ другой ошибки; будучи написана въ сонатной формѣ, ея устойчивость основана не на равновѣсїи всего предкаданса (экспозиціи и разработки) съ кадансомъ (реприза):

$$\begin{array}{r} 12 | 12 \\ \hline 60 \quad 36 \\ - 72 \quad + 48 \\ \hline \end{array}$$

а на периодичности устойчивости съ неустойчивостью:

$$\begin{array}{r} \text{Главная партія} \quad + 12 \\ \text{Предъиктъ и реприза} \quad + 48 \\ \hline + 60 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} \text{Побочная и заключительная} \quad - 30 \\ \text{Разработка} \quad - 30 \\ \hline - 60 \end{array}$$

Beethoven. Op.2 №1 Sonate f-moll (1795) Menuetto.

ЭКСПОЗИЦИЯ

Главная партія
f-moll
6 + 6
+12
 $T_1 | D_2 | D_1 | T_2 | D_2 | D_1 | T_2$

Побочная партія
As-dur
6 + 6 + 6
-18
 $T_1 | S_2 | S_1 | T_2 | D_2 | D_1 | T_2 | D_1 | T_2$

Заключительная партія
As-dur
6 + 6
-12
 $S_1 | D_2 | D_1 | T_2 | S_1 | D_1 | T_2$

Сопоставленіе
As-dur
и
b-moll
6 + 6
-12
 $T_1 | D_2 | D_1 | T_2 | D_1 | T_2$

Периодичность съ дробленіемъ
b-moll
6 + 6 + (3 + 3)
-18
 $T_1 | D_2 | T_2 | T_1 | D_1 | T_2 | D_1 | T_2 | D_1 | T_2$

РЕПРИЗА

Устойчивый (№)
предъиктъ
f-moll
+12
 $S_{1+2} | T_{3+2+2}$

Главная партія
f-moll
6 + 6
+12
 $T_1 | S_2 | D_1 | T_2 | T_1 | D_2 | D_1 | T_2$

Побочная партія
f-moll
+12
 $T_1 | D_2 | D_1 | S_2 | S_1 | D_1 | T_2$

Заключительная партія
f-moll
6 + 6
+12
 $S_1 | D_2 | D_1 | T_2 | D_1 | T_2$

Трёхчастная симметрия метрора: 12, 18, 12.
Симметрия метрора: -18, -12, -12, -18.

29) При соединении словъ и интонацій въ вокальныхъ произведеніяхъ допускался рядъ ошибокъ:

- а) несоблюдалась настоящая форма текста;
- б) икты словесные часто не совпадали съ иктами интонацій; особенно часто это случалось въ концѣ сочинения, когда послѣднее слово оканчивалось женскимъ окончаніемъ, которое въ такихъ случаяхъ приходилось на иктъ интонацій;
- в) словесная мысль не совпадала съ музыкальной и разбивалась на двѣ музыкальныя или наоборотъ;
- г) часто текстъ скандировался для всѣхъ словесныхъ иктовъ однообразно, не обращая вниманія на то, что при наличности нѣсколькихъ иктовъ на одну часть мысли (субъектъ или предикатъ) выделяется тотъ иктъ, который заключаетъ въ себѣ логическій смыслъ.

Напримѣръ ошибочно:

P	S
Лѣ ниво дышеть	полдень мгlistый

(Тютчевъ)

слѣдуетъ

P	S
Лѣ ниво дышеть	полдень мгlistый.

Или же этотъ главный иктъ отмѣчался неправильно.

Перечисленные ошибочные приемы создали измышленный, искусственный стиль, накладывающий по слуховой и школьной традиціи свой вредный отпечатокъ на вдохновеніе композиторовъ послѣдующаго времени. Поэтому на многіе примѣры нужно смотрѣть не какъ на образцы того, какъ должна быть изложена музыкальная рѣчь, а только какъ на доказательства того, что всѣ несовершенства рѣчи самыхъ различныхъ композиторовъ разныхъ временъ не мѣшали имъ подчиняться, хотя бы въ грубомъ видѣ, неизмѣннымъ законамъ определяющимъ проявленіе музыкальной рѣчи.

Современный періодъ композиторской техники, начавшійся съ вступленіемъ на композиторское поприще лицъ, слухъ которыхъ былъ развитъ на народныхъ пѣсняхъ, къ которымъ они относились не какъ къ „этнографической“ подробности, а какъ къ истинному источнику музыкальной премудрости, ведетъ къ недалекому бытію можетъ времени, когда свободное творчество, сознавъ законы музыкальной рѣчи, сольется съ путями народного творчества и въ своемъ новомъ свободномъ движеніи создастъ новую, грандіозную эпоху выявленія челоуѣческаго духа и выдвинетъ рядъ новыхъ гениевъ, творчеству которыхъ теорія будетъ помогать, а не мѣшать, превратившись изъ „теоріи“ музыки въ науку о музыкѣ.

Теперь же задачей музыкальныхъ дѣятелей является выясненіе формы музыкальныхъ сочиненій бывшаго періода, изданіе ихъ въ естественномъ видѣ соответствующемъ ихъ формѣ (что является и задачей современныхъ композиторовъ при печатаніи собственныхъ сочиненій) и выведеніе на основаніи прошлаго опыта возможно совершеннаго и полнаго ученія о построеніи музыкальной рѣчи. Только тогда станетъ возможнымъ появленіе первой исторіи „музыки“, содержаніемъ которой будетъ исторія возникновенія и развитія строенія музыкальной рѣчи, черезъ которое познается ея содержаніе, независимо отъ примѣненія этой музыки къ вокальнымъ или инструментальнымъ сочиненіямъ, къ операмъ или романсамъ, симфоніямъ или сонатамъ, независимо отъ біографически-хронологическихъ свѣдѣній разбавленныхъ анекдотами и общими quasi философскими разсужденіями, основанными на общемъ поверхностномъ впечатлѣніи и личной фантазіи писателя, удѣляющаго Шопену нѣсколько строкъ какъ „піанисту“ сочинявшему ноктюрны и мазурки, и не замѣчающаго, что сочиненія этого піаниста ежедневно служатъ духовной пищей не только въ передачѣ на рояль, но и въ безчисленныхъ переложеніяхъ для голоса, скрипки, віолончели, оркестра и даже опернаго ансамбля, не говоря о томъ вліяніи, которое Шопень оказывалъ и продолжаетъ оказывать на творчество другихъ композиторовъ, начиная со своихъ даже старшихъ сверстниковъ до настоящаго времени; на ряду съ нѣсколькими строчками о Шопенѣ, тѣ же писатели на десяткахъ страницъ распространяются о композиторахъ, значеніе которыхъ въ исторіи музыки ограничивается зачастую тѣмъ, что они пользовались заурядной музыкальной рѣчью, но зато писали или оперы или симфоніи, а иногда даже и оперы и симфоніи.

